

MIGUEL DE CERVANTES

LA GALATEA

EDICIÓN DE JUAN MONTERO
EN COLABORACIÓN CON
FRANCISCO J. ESCOBAR
Y FLAVIA GHERARDI

CON EL PATROCINIO DE



Obra Social "la Caixa"

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

MADRID


MMXIV

MIGUEL DE CERVANTES

LA GALATEA

EDICIÓN DE JUAN MONTERO
EN COLABORACIÓN CON
FRANCISCO J. ESCOBAR
Y FLAVIA GHERARDI

CON EL PATROCINIO DE

 Obra Social "la Caixa"

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

MADRID
MMXIV

SUMARIO

Presentación	
IX	
LA GALATEA	
I - 435	
ESTUDIO Y ANEXOS	
Miguel de Cervantes y «La Galatea»	
439	
Aparato crítico	
565	
Notas complementarias	
607	
Bibliografía	
703	
Índice de primeros versos de los poemas incluidos en «La Galatea»	
755	
Índice de ingenios elogiados en el «Canto de Calope»	
758	
Índice de notas	
761	
Tabla	

ESTUDIO Y ANEXOS

MIGUEL DE CERVANTES Y «LA GALATEA»

«Puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar; pero la fineza del sentir es del campo y de la soledad.»

Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*

1. «ESTAS PRIMICIAS DE MI CORTO INGENIO»

Que Dios «muchas veces suele llover sus misericordias en el tiempo que están más secas las esperanzas» Cervantes debió aprenderlo mucho antes de que se le ocurriera dejar caer estas consoladoras palabras en las líneas que dan paso al famoso desposorio de *La gitanailla*. En efecto, al término de un lustro (1580-1585) en el que, tras los cinco años y medio de cautiverio argelino, todas las iniciativas emprendidas para reincorporarse al *consortium* civil habían fracasado o tardaban en dar sus frutos, el antiguo arcabucero de Lepanto debió de recibir por fin una satisfacción cuando, a finales de marzo de 1585 —al poco de su matrimonio en Esquivias con Catalina Salazar en diciembre de 1584—, echó a andar con paso incierto por los nuevos predios de la fama literaria, merced a la publicación, en las prensas alcaláinas de Juan Gracián, de *La primera parte de la Galatea dividida en seis libros*, con dedicatoria al *Illustrísimo Señor Ascanio Colona Abad de Sancta Sofía*.¹ La satisfacción debió de ser tanto mayor cuanto que el libro, por lo que sabemos del proceso de su impresión, debía de estar terminado desde los últimos meses de 1583 por lo menos.²

La publicación se enmarca en la voluntad cervantina de dar impulso a una carrera literaria que, desde su regreso de Argel, seguía dos caminos diferentes: el teatral, al amparo de la creciente profesionalización de los espectáculos, y el de la novela pastoril, gé-

¹ La dedicatoria es el único texto que el autor firma con sus dos apellidos. Sierva [2006] nos recuerda que Cervantes utilizó el *Sauvetha* a partir de 1578, en una relación de los presos de Argel dirigida al papa Gregorio XIII.

² Para más detalles sobre el proceso de edición, véase más adelante el apartado «Historia del texto».

nero que, «mediando la imprenta, podía reportarle alguna ganancia material, pero sobre todo cierto prestigio literario en el medio cortesano y acaso la protección de un mecenas». ¹ Además de ser un producto de moda entre un público amplio desde la aparición de *La Diana* allá por 1559, la fórmula literaria de la novela pastoril ofrecía múltiples posibilidades para un escritor en ciernes e interesado en mostrar la versatilidad de su ingenio: combinar la prosa y el verso en diferentes registros, yuxtaponer el fondo clasicista del bucolismo con la modernidad de las narraciones intercaladas, enriquecer la casuística amorosa con los discursos propios de la filografía, etc. De todo ello se valió Cervantes y supo hacerlo de tal manera que logró darle su sello personal a un género que se enriquecía constantemente con nuevos títulos, entre los que el más fresco era precisamente *El pastor de Filida* (Madrid, 1582) de Luis Gálvez de Montalvo, amigo suyo y colaborador en *La Galatea* con un soneto proemial.

Sobre el proceso de redacción de la obra —y al margen de lo que se dirá sobre el mismo en el apartado siguiente— tenemos un testimonio precioso en la conocida carta que, el 17 de febrero de 1582, dirigió Cervantes a Antonio de Eraso, por entonces consejero de Indias, en Lisboa, solicitándole ocupar un puesto vacante en el Nuevo Mundo. Hay en la misiva un pasaje que, no por conocido, cabe soslayar aquí: «en este ínterin me entretengo en criar a Galatea, que es el libro que dije a vuestra merced estaba componiendo. En estando algo crecida, irá a besar a vuestra merced las manos y a recibir la corrección y enmienda que no le habré sabido dar». ⁴ Se entiende, por tanto, que la idea del novel autor era dedicar el futuro libro a Eraso, cosa que finalmente no ocurrió, aunque su nombre sí figure en él, ya que es el firmante, ahora como secretario del Consejo de Castilla, de la licencia y privilegio de la obra.

Para la impresión del volumen, en octavo, se asociaron dos nombres relevantes del mundo del libro en Alcalá, el citado impresor Gracian y Blas de Robles, *mercader de libros*. ⁵ Este era hijo de Bartolomé y padre de Francisco, ambos del gremio y relacionados con Cervantes y su entorno familiar, especialmente el segundo,

que, andando el tiempo, sería el editor del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*. Blas, por su parte, fue el editor, entre otros títulos, de obras tan significativas como el *Romancero* (1583) y *El Jardín Espiritual* (1585) de fray Pedro de Padilla (1550-?1599?), o el *Monserriate* (1587) del poeta valenciano Cristóbal de Virrués (?1550?-?1610?). Como bien apunta Avallé-Arce [1988a:8], Cervantes tenía todo el interés en que su libro de pastores viera la luz en la ciudad que, al calor del ambicioso proyecto de edición de la *Biblia Poliglota*, patrocinado por el gran cardenal Cisneros, había visto incrementarse la actividad editorial hasta tal punto que, a la altura de los años ochenta, ya podía hacer alarde de cierta tradición de lustre. Los talleres de imprenta veían favorecida su actividad sobre todo por la activa presencia del prestigioso *studium* complutense, pero también por las academias y tertulias literarias, las cuales propiciaban el intercambio de libros (vendidos, prestados o regalados) entre sus miembros y la difusión de las novedades editoriales procedentes tanto de la Península como del resto de Europa o del Nuevo Mundo. A este respecto, resulta verosímil pensar que Cervantes encontrase en la librería de Robles un lugar idóneo para mantenerse al día en la lectura de libros españoles y extranjeros.

El peso del ambiente alcalaíno en la gestación de *La Galatea* tiene un reflejo en el cambio del dedicatario, condición que finalmente recayó en Ascanio Colonna, eclesiástico erudito y de ilustre prosapia que en aquel momento residía precisamente en Alcalá. ⁶ Ahora bien, este cambio no es un hecho gratuito ni marginal dentro del marco histórico en el que fue madurando el libro cervantino. Razones de distinto cariz lo motivan y determinan. Una parte de estas razones las proporciona directamente el texto de la dedicatoria, puesto que el propio autor se ocupa de justificar su elección alegando dos alicientes personales. ⁷ En primer lugar, remite al mérito personal adquirido «por haber seguido algunos años las vencedoras banderas de aquel sol de la milicia que ayer nos quitó el cielo delante de los ojos»; esto es, haber combatido en Lepanto bajo el mando del padre de Ascanio, Marco Antonio Colonna, duque de Pagliano, almirante de la flota pontificia y, a partir de 1577,

³ Montero [2013:85]. Sobre *La Galatea* como arranque de la carrera literaria cervantina, Armas [2002] y Blasco [2005:95-103].

⁴ Citado por Astrana Marín [1956, VI:311-512].

⁵ Véanse Morisse [2002:185-320] y Martín Abad [1991 y 1999].

⁶ Morel-Fatio [1906:247-256, en particular 253-255]. Astrana Marín [1951, III:446-449] y Gonzalo Sánchez Molero [2006:2539-2542].

⁷ Sobre la dedicatoria de *La Galatea*, véanse Alvar Ezquerro [2004] y Tejedor Fuentes [2013].

también virrey de Sicilia, quien sin embargo había muerto el 1 de agosto de 1584 en Medinaceli (de ahí el anclaje cronológico «ayer nos quitó el cielo»), mientras, camino de la corte, iba a visitar a Felipe II. Tengase en cuenta que en 1580, en Gibraltar, también había muerto el hermano mayor de Ascanio, Fabricio, así que el fallecimiento de Marco Antonio supuso para el joven abad que, a la espera de que el hijo de Fabricio alcanzara la mayoría de edad, él se convirtiera en el jefe de la casa Colonna. Además de lo que se desprende de este pasaje de la dedicatoria, sabemos que, merced a lo que Cervantes mismo refiere en un memorial dirigido a Felipe II en 1590 (Sliva 2006:271), había tenido otras ocasiones de estar cerca del duque de Pagliano, como cuando, tras recuperarse de las heridas recibidas en Lepanto, participó en la expedición que la Santa Liga organizó contra el turco: las galeras a las que había sido asignado Cervantes, mandadas por el marqués de Santa Cruz, se unieron con todas las demás, precisamente bajo el mando conjunto de Marco Antonio Colonna.

Para reforzar la *capitatio*, Cervantes utiliza en su dedicatoria un segundo argumento: el servicio prestado en Roma, desde el verano de 1569 hasta septiembre-octubre de 1570, en casa del cardenal Giulio Acquaviva, poco antes de que a éste se le concediera la púrpura cardenalicia. Por lo visto, Acquaviva era amigo o en todo caso persona cercana a la familia de Ascanio y su padre,⁸ en virtud de la implicación de ambos linajes en las campañas militares que en nombre de la fe se emprendieron por entonces; queda claro, pues, que, al mencionar a Acquaviva, Cervantes está procurando asegurarse una segunda amarra en sus expectativas romanas.

Sin embargo, más allá de las razones que el propio autor aduce en la Dedicatoria, hoy sabemos que son otras las que motivan la búsqueda de respaldo en la figura del eclesiástico italiano. En efecto, el joven Ascanio —había nacido en Roma hacia 1559— fue enviado por su padre a España a finales de los años setenta para completar sus estudios, y a la vez «con el objetivo de que su presencia

⁸ Bailón Blancas [2001:35-41]. Según el estudioso, Cervantes debió de llegar a ese cargo romano merced sobre todo a la intercesión de un lejano pariente, el licenciado Cervantes de Gaete, obispo de Tarragona, persona muy cercana a la sede pontificia y de los ambientes de la curia. Junto con este apoyo, también le debieron valer al joven Miguel las «recomendaciones» facilitadas por unos mercaderes italianos, Bucchi y Musacchi, amigos del padre de nuestro autor.

favoreciera en la corte de Felipe II las buenas relaciones entre los Colonna y el rey» (Gonzalo Sánchez Molero 2006:2540). De hecho, se matriculó en Alcalá, donde consiguió en 1579 tanto la *licenciatura* como la *maestría*, para luego, al año siguiente, seguir sus estudios como «estudiante generoso» en Salamanca, donde fue condiscípulo de un joven Luis de Góngora.

Ahora bien, las investigaciones recientes llevadas a cabo por Martín Cepeda han aclarado suficientemente la idea de que, durante los años de permanencia del joven Ascanio en Alcalá y Salamanca, e incluso a su vuelta a Roma, fue materializándose a su alrededor un círculo de literatos, estudiantes o doctores ya formados (son los «provincial poeic cliques» de los que ya había hablado Avallé-Arce 1988d) que buscaban en él un patronazgo con vistas a futuras colaboraciones profesionales.⁹ Entre los asistentes al mentidero alcalaíno patrocinado por Colonna, aparecen, por ejemplo, el poeta Pedro Lainez, amigo personal de Cervantes y protagonista de *La Galatea* bajo el hábito de Damón, así como otro gran amigo de nuestro autor, el ya citado Luis Gálvez de Montalvo, igualmente elogiado en la obra, y quien, entre otras cosas, consiguió entrar al servicio del príncipe italiano con el cargo de secretario, junto con Fernández de Navarrete, cuando aquel volvió definitivamente a Roma, en 1587. Una vez instalado en la «alma ciudad», Gálvez siguió participando activamente en las tertulias que Ascanio, ya cardenal, patrocinaba en la capital pontificia en los años noventa, según se documenta en el epistolario del propio Ascanio o también en un cartapacio con textos inéditos y hasta hace poco desconocidos de Gálvez o de ingenios de la talla de Juan Rufo o el conde de Salinas (Marín Cepeda 2012:211). Así que, volviendo a situarnos en la villa complutense de principios de los ochenta, es posible que Cervantes se decidiera a «flatter le prélat», halagar al prelado⁹ (Morel Fatio 1906:256) instigado por Gálvez de Montalvo, cuyas huellas hasta los solares de Italia deseaba seguir, incluso con más empeño que los apoyos económicos que podría esperar del cardenal. Sea como fuere, los efectos del mecenazgo ejercido por Colonna se hacen visibles en una serie de iniciativas editoriales, todas ellas surgidas de las expectativas de promoción de estos grupos locales. En efecto, la misma imprenta de Juan Gracián ya había acogido en 1580 la primera traducción,

⁹ Marín Cepeda [2007:1-19; 2008b:324-331; 2010a:331-360; y especialmente 2014; un estudio monográfico del tema con materiales hasta ahora inéditos].

en octava rima castellana, del gran poema épico lusitano, *Os Lusíadas*, al cuidado de un joven agustino de origen portugués, Benito Caldera o Caldera, quien contribuye a la intrincada red de relaciones que estamos apuntando al aparecer como personaje en *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo. Ahora bien, esta edición de *Os Lusíadas* comparte unos cuantos enlaces con nuestra obra y con la figura de Cervantes: en primer lugar, tanto el prólogo «a los lectores» como el último poema laudatorio los firma el ya mencionado Pedro Lainez; en segundo lugar, aparecen ahí los sonetos del también nombrado Gálvez de Montalvo, del Licenciado Garay y del Maestro Vergara, todos ellos convenientemente elogiados más tarde por Cervantes en su *Canto de Caliope*.

Paralelamente, para que quede más completo el marco sociopolítico en el que se gestó *La Calalita*, hay que recordar que la de Caldera encabeza una serie de traducciones de *Os Lusíadas* al castellano aparecidas a lo largo de los pocos años que medían entre esta primera versión, la de Luis Gómez de Tapia (1580), que por cuestión de pocos meses se quedó en segunda, y una tercera, obra de otro lusitano, Enrique Garcés (Madrid, 1591), emigrado durante cuarenta años al Perú. La referencia cobra relevancia si consideramos que la versión de Gómez de Tapia, impresa en Salamanca, aparece dedicada, al igual que la venidera *Calalita*, precisamente a Ascanio Colonna, en cuyo séquito se colocó Tapia, viniendo a ser así el primer literato español que entró al servicio del italiano. Por si fuera poco, los textos proemiales del poema corrieron a cargo de «aqueel nombre de un poeta mozo» (Alonso 1974:20), Luis de Góngora, mientras que la carta-prólogo: «al lector» salió del puño nada menos que de Francisco Sánchez de las Brozas.

Todo lo apuntado hasta aquí corrobora definitivamente la idea de la existencia en Alcalá de Henares de un círculo de pretendientes que, movidos por la necesidad de granjearse el apoyo de un protector, entablan unas relaciones—entre ellos y también con sus superiores—que de culturales se vuelven clientelares, todo lo cual tiene reflejo directo en sus obras. Considérese, por ejemplo, el caso de la traducción de Caldera. La versión aparece dedicada a Hernando de la Vega Fonseca, secretario de hacienda de Su Majestad y Gran Inquisidor. Ahora bien, este Hernando de la Vega—casrellano de Olmedo, presidente del Consejo de Indias y luego (desde junio de 1579) del de Hacienda, para acabar, al final de su vida, como obispo de Córdoba—debía sus medros al apoyo y merced

del que fue otra figura de fuste en el tapiz vital cervantino, Mateo Vázquez de Leca, cabeza del partido castellanista y secretario regio que, precisamente por estos años de 1580, llega a la cúspide del poder, cuando el grupo político enemigo, el partido papista, se ve obligado a ceder el relevo. Ahora bien, si «quien dedicaba la obra a Hernando de la Vega, le estaba *bañando el agua*, por ello, al todopoderoso secretario del monarca Mateo Vázquez y a sus acólitos» (Marín Cepeda 2008b:326), asimismo, por las razones que se exponen a continuación, otro tanto hacía quien, como Cervantes, le dedicaba su obra a Ascanio Colonna, lequista protegido por el poderoso durante los años de su permanencia en España.

Es bien notorio, en efecto, que los miembros de la casa Colonna, afiliados por tradición al partido ebolista, se vinculaban al bando contrario precisamente cuando, a partir de 1578, el castellanista Vázquez de Leca, salido del entorno del todopoderoso del momento, a saber, el consejero de Estado, presidente del Consejo de Castilla y Gran Inquisidor, el albista don Diego de Espinosa, se impuso sobre la figura del ebolista Antonio Pérez. Por otro lado, el propio Vázquez de Leca (o Lecca) no pudo sino alegrarse por este acercamiento de los Colonna, puesto que a lo largo de toda su vida procuró dar lustre a su oscuro origen italiano alegando ser descendiente de la ilustre *gens* romana y llegando incluso a utilizar en sus acreditaciones personales los blasones de la casa Colonna. Queda claro, pues, que en estos primeros años ochenta los intereses particulares de unos (necesidad de protección política en el caso de los ex papistas) encontraron eco y complemento en los de otros (en el caso del nuevo favorito del rey, sobre todo el reconocimiento de su legitimidad). Estos intereses se entrecruzan en virtud de una extraña coyuntura en la que Cervantes también jugó un papel de relieve.

Ciertamente, le allanó el camino para ello el hecho de que su persona no le era nada desconocida al secretario Vázquez ni en general al entorno castellanista. Al revés, se puede decir que en aquellos ambientes es donde había tomado forma su primer *engagement* político, si se considera que la famosa *Elegía* que un Cervantes jovenísimo compuso, en nombre del estudio de López de Hoyos, con motivo de la muerte de Isabel de Valois, iba dedicada precisamente al Gran Inquisidor, Diego de Espinosa, de cuyo entorno salió Mateo Vázquez. Además, Gonzalo Sánchez-Molero [2010] nos aclara que Cervantes pudo encontrarse por primera vez con el futuro secretario ya en 1564, precisamente en Alcalá, adonde

Llegó Vázquez desde Sevilla como escribano al servicio del licenciado Juan de Ovando, comisionado por Felipe II para una visita a la universidad, gestión que se prolongó cosa de un año. Una circunstancia familiar pudo propiciar entonces el encuentro entre Cervantes y los sevillanos, ya que un primo de Juan de Ovando, Nicolás, había mantenido una *liaison* con la hermana de Cervantes, de la que nació una niña que el padre no quiso reconocer; el asunto se solucionó entonces con un acuerdo entre las dos familias.

Siendo esto así, se puede pensar, por tanto, que bien hubiera podido Cervantes dirigirse directamente al secretario para sus pretensiones, sin tener que arriesgar su crédito con el Colonna. Así lo había hecho ya en 1577 desde Argel, a la hora de remitirle a Leca, con la intercesión de su compañero de cautiverio, Antonio de Toledo, la conocida —y hoy por fin reconocida— *Epístola* laudatoria; pero también es verdad que aquel intento había quedado casi totalmente desoído por parte del secretario.¹⁰ De manera que no le convenía ahora al antiguo soldado reiterar su solicitud a quien ya antes no se había manifestado tan munífico como él esperaba.¹¹

De todas formas, es evidente que Cervantes se esforzó, desde su vuelta a Madrid en 1582, por desarrollar toda una actividad destinada a llamar la atención del secretario y de sus nuevos socios políticos. Además, y llegamos al dato más relevante, parece ser que Vázquez de Leca y los suyos fueron unos grandes cultivadores del género pastoril; mejor dicho, el poderoso era quien realmente sentía afición por el género, mientras que sus acólitos lo practicaban con idea de congraciarse con él. Tanto unos versos que le entregó al secretario su colaborador Antonio de Toledo como sus cartas, por ejemplo a Hernando de la Vega, nos devuelven la imagen de un Vázquez que despreciaba los vicios cortesanos (tratando en esto de distinguirse lo más posible de su rival, Antonio Pérez, verdadero prototipo del hombre de palacio ambicioso y corrupto), sentimientoso y postura moral a los que dio cauce componiendo poemas

¹⁰ Quizá tan solo la expedición secreta a Orán podría considerarse una recompensa por parte de Vázquez: «Cervantes fue admitido en el grupo de los lequistas. Su misión a Orán, gratificada con rapidez, puede considerarse como la primera evidencia de su inclusión en la clientela de Mateo Vázquez de Leca» (Gonzalo Sánchez Molero 2010:246).

¹¹ El reciente volumen de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero [2010], tras el revelador artículo de 2008 (véanse las pp. 181-211), soluciona por fin una buena parte de las incógnitas que envolvían la famosa carta.

de corte bucólico inspirados en los tópicos del *beatius ille* y del menosprecio de corte. En este contexto, no sorprende que Cervantes, a la zaga de los demás, también decidiera tocar esta cuerda poética pastoril para mover el ánimo del prócer: así se explicaría, además, el hecho de que el propio Vázquez esté representado en el espacio de su ficción narrativa bajo el disfraz de Larsileo, y asimismo que Lauso le dedique en ella una canción cuyo eje temático es precisamente una invectiva contra las degeneraciones de Babilonia en tanto que trasunto de la Corte. *La Galatea*, por tanto, nació al albur de esta praxis compartida por los escritores lequistas, orientada a satisfacer el gusto particular del archisecretario, tan sensible a la pureza moral y de costumbres de la aldea, y de este modo la novela se inserta en el marco de una serie de proyectos culturales más amplios, tarea en la que Cervantes desarrolló un papel auxiliar.¹²

2. «AQUEL VESTIDO CON QUE AL MUNDO SALIÓ LA HERMOSA GALATEA»

DE «HISTORIAS MARAÑADAS» Y «CANCIONES CONCERTADAS»

Se suele atribuir al toledano Luis de Vargas Manrique, «amigo entrañable, y puede que algo más» de Cervantes, Lope y Góngora,¹³ joven adalid del círculo de poetas cultivadores del romancero nuevo, y como tal admitido en el catálogo de Callope, el mérito de haber sabido condensar, en el corto espacio de un soneto laudatorio, los rasgos específicos del primer libro cervantino. En efecto, con buen tino señala Vargas las claves estilísticas (la «viveza de

¹² Recientemente, Gil-Osle [2013:45-58] ha añadido una hebra más al canchaleso cumplimiento de *La Galatea* al proponer la identificación del personaje de Telesio, el anciano maestro de ceremonias en el homenaje a Meliso (máscara pastoril de don Diego Hurtado de Mendoza) en el libro VI, no con el napolitano Bernardino Telesio (Márquez Villanueva 2003a:171-191), sino con el humanista Ambrosio de Morales, quien, en tanto que profesor de retórica (desde 1575) en la Universidad de Alcalá, habría tenido un papel decisivo en la constitución de unos círculos intelectuales y de camaradería unidos por unas mismas ideas acerca de la necesidad de elevar el castellano a lengua culta con proyección internacional, un ideal sin duda compartido por Cervantes.

¹³ Las palabras entrecamilladas son de Madroñal Durán [1996:395].

palabras», «castidad de estilo con pureza»), formales (las «historias marañadas» y las «canciones concertadas») y de contenido (los amores, los pastores) de *La Galatea*, de cuyo autor exalta, además, el «fuerte vigor» (es decir, el *pendant* heroico del soldado) combinado con la «ciencia poética (el *pendant* artístico).

Del cetero repaso metatextual realizado por Vargas nos interesa aprovechar aquí, en primer lugar, la referencia a la mezcla de prosa y verso en tanto que fundamento en la *dispositio* de la obra.

Es postulado crítico admitido que fue Jacopo Sannazaro, con su *Arcadía*, quien codificó esta fórmula mixta del prosimetro en combinación con lo bucólico, a la huella de Dante, que había hecho otro tanto en el terreno de lo lírico—corresano con su *Vita nova*.¹⁴ Sannazaro dio forma a la novedad por medio de la simple yuxtaposición, en la edición definitiva de 1504, de doce prosas y doce églogas al estilo virgiliano, con el remate de un *congedo* final *A la sampogna*, fiando así la unidad y organicidad del conjunto de la obra al hilo autobiográfico que la sostiene—ese *défecto* representado por la alusión a los casos privados que por entonces se le reprochaba a Virgilio—¹⁵ y a la continuidad temática entre las dos formas textuales: los protagonistas de las prosas, ámbito de la acción dinámica, coinciden con las voces poéticas (pero de forma alterna, de ahí la variedad conseguida), cuyo contrapunto lírico contribuye a fijar el contenido y a enaltecer el valor de lo narrado en los segmentos prosísticos. Pero, en realidad, la armonía y homogeneidad del conjunto tenían un refuerzo decisivo en el propio ropaje formal, ya que Sannazaro había logrado trasladar a su prosa ciertos efectos de ritmo, fónicos, sintácticos y retóricos propios del estilo lírico, hasta vestirla novedosamente con una pátina artística ajena hasta ese momento al curso de la prosa italiana (Corri 1969, reimpr. 2001). El napolitano había llegado a esa solución movido por el afán personal de distinguirse de los demás poetas de su época, quienes ve-

nían produciendo desde hacía tiempo *libri di egloghe* que, sin más, seguían el arquetipo virgiliano. En efecto, tras las codificaciones modernas del género—tanto en latín (sobre todo Petrarca y Boccaccio) como en vulgar (Arzocchi, Boninsegni, Beniveni, Boiardo, De Jannaro)—, Sannazaro se esforzó por encontrar una solución que, más allá de las cuestiones estéticas, le permitiese salir ganador, en términos de prioridad temporal, en su competencia con Matteo Boiardo, quien, por lo visto, venía componiendo al mismo tiempo, en Ferrara, un libro de églogas destinado al mismo dedicatario, Alfonso de Aragón, duque de Calabria. A este respecto, interesa subrayar la hipótesis reciente de que Sannazaro llegase a dicha solución a partir, no tanto de la trayectoria egológica en verso de raimbre virgiliana—fórmula que ciertamente él supo fecundar con los estilemas del petrarquismo más puro—, sino más bien de la observación por parte del napolitano del esquema estructural que presenta una desracada obra en prosa, a saber, el *Decamerón* de Boccaccio. Si de este hito moderno del arte de novelar se considerara tan sólo el segmento textual correspondiente al marco narrativo, designado de las *novelle* a las que da pie, se notará que «en el marco narrativo del *Decamerón* cada jornada concluye con la poesía y el canto (y en la *Arcadía* la mayoría de las églogas se cantan al atardecer, al término de una jornada). Diríase que dicho marco narrativo por sí solo, sin los cuentos, prefigura la *Arcadía* mucho mejor que la otra obra de Boccaccio, aparentemente más cercana por la forma y la ambientación natural, la *Comedia de las niñfas florentinas* o Ameto» (Vecce 2103:18).¹⁶

De ser así, tendríamos una confirmación más de que los componentes del relato pastoril proceden de tradiciones múltiples, y

¹⁴ Tratan de las aportaciones de la *Arcadía* de Sannazaro al género bucólico. Y su legado en la novela pastoril española, los clásicos estudios de: Rennert [1912], Riccardelli [1966b:1-7], Siles Artes [1972], Reyes Cano [1973], Gerhardt [1975] y Solé-Leris [1980]. En relación más específica con *La Galatea*, véanse López Estrada [1948], Ynduráin [1947], Riccardelli [1966d] y Reyes Cano [1973:27-28].

¹⁵ Carrara [1909]: «era costumbre achacarle al Virgilio bucólico muchos y graves defectos; y entre ellos el de haber orientado la poesía pastoril a la adulación y a la significación de los casos personales del poeta, dando así ejemplo a los imitadores de los vicios que deformaron para siempre el tipo ideal de la poesía pastoril».

¹⁶ Recuérdese que en el *Ninfalet d'Ameto* (1341-1342) Boccaccio utiliza el prosimetro, a la zaga del modelo de la *Vita Nuova*, e inaugura la técnica narrativa por la que la trama principal es interrumpida para dejar espacio a asuntos laterales. Se ensartan en un marco siete relatos narrados por sendas niñfas (Lia, una de ellas, es la amada de Ameto), alternándolos con tercetos de endecasílabos. En el *Ninfalet Fiesolano*, en cambio, que no es una obra pastoril *stricto sensu* pero está dominada por la naturaleza, Boccaccio renuncia a la prosa; está compuesto en octava rima, según el esquema métrico que será convencional para el poema mitológico y contiene un episodio de *livertina* (Aifico abusa de la niñfa Mensola) que abre el paso a la admisión de la violencia, en formas más o menos cruentas, como constituyente fijo del género bucólico. Véanse Rennert [1912:3-4], Gerhardt [1975:67-86], Siles Artes [1972:20-33] y Solé-Leris [1980:20-22].

que ciertamente le deben mucho a la prosa *humilis*. En esta misma perspectiva se coloca el avance que, medio siglo después y en pleno mestizaje luso-hispano, alcanza dicha fórmula literaria al llegar a las manos de Jorge de Montemayor, abriéndose a y combinándose con soluciones de corte más marcadamente novelesco. En efecto, como es de sobra conocido, lo que hace el lusitano es fusionar la estructura mixta del prosimetro con otro dispositivo de variación, el *entrelacement* de procedencia caballeresca, a través del cual unas historias en principio independientes se enlazan y se alternan en los distintos niveles diégeticos, arrastrando tras sí también a los insertos poéticos. Es así como Cervantes, autorizado por las tendencias experimentales de los padres de un bucolismo *bipátrida* (clásico-italiano y luso-hispano), pero consciente del carácter todavía abierto e imperfecto de aquellos modelos, empieza a aplicar a la máquina narrativa pastoril una serie de correctivos y aditivos que con justa razón le han valido a *La Galatea* el calificativo de obra «laboratorio» (Sabor de Cortázar 1971: 238); en ella —defienden de forma unánime los críticos— Cervantes forja las herramientas que a lo largo de los veinte años posteriores le llevarán a la creación de su *magnum opus*, el *Quijote*.

Ahora bien, el prosimetro combinado con la técnica de interpolación de historias varias pone sobre la mesa del atento lector dos cuestiones fundamentales al mismo tiempo: el problema de la integración (formal, estructural y de contenido) de la prosa con el verso, y la de los insertos narrativos en la diégesis primaria. Conventará dar cuenta de estos dos delicadísimos problemas primero por separado y luego reintegrados en una valoración global, antes de recorrer en detalle, en un próximo apartado, los contenidos de los distintos libros de *La Galatea*.

Empezando por el primero, hay que hacer hincapié en que, a falta de una convención consolidada y, sobre todo, de una teoría que sometiera a regla estos fenómenos —mi la poética aristotélica ni la *rota Vergilii* aprobaban la mezcla de prosa y verso, y los tratadistas modernos recomendaban que se mantuviera en todo caso reconocible la distancia entre una forma y otra, y casi diríamos que con una subordinación de la poesía a la primera—,¹⁷ los distintos autores

pudieron contar con cierta libertad para escoger entre fórmulas más coordinativas o yuxtaponivas, de cooperación o dislocación, subordinación o equiparación entre el componente lírico y los segmentos en prosa. Por otro lado, frente al vacío teórico es un hecho que, como apunta Gaos (1981, II:11), «los versos eran de obligada inserción en la novela pastoril», y tampoco era este un rasgo privativo del género, puesto que casi todas las formas protonovelescas —nos lo recuerda Egido [1994]— aprovechaban desde hacía tiempo la forma mixta en virtud de su efecto dinamizador.

También es incuestionable que Cervantes, a la hora de incrementar la presencia de los versos en su obra —setenta y nueve poemas, marcados por una gran variedad genérica, frente a los más reducidos *corpora* poéticos de sus modelos anteriores (Montemayor y Gil Polo)—, está haciendo virar su *arsus* prosístico de lo novelesco hacia lo lírico. Más allá de la abundancia y variedad de estos versos, esta apreciación tiene su respaldo definitivo en el dato relativo a la gama de funciones del verso y a las modalidades de su incorporación. Hoy en día se da ya por superada la idea de que el conjunto de los casi ochenta poemas represente una especie de canonero, en el sentido más común del término, esto es, de mera recopilación de piezas sueltas, una detrás de otra, a manera de mercancía a granel, sin ningún criterio ordenador. Fue Pérez Velasco [1993:487], basándose en Casaldueño [1973] y citando a López-Estrada [1990], quien defendió con fuerza la idea de que en *La Galatea* «la lírica está motivada por el curso de una situación psicológica». Precisamente esto ha llevado a asociar, en cambio, la elección de poemas cervantinos con otra acepción del término, la correspondiente al *Canzoniere* petrarqueso, los *Reium Vulgarium Fragmenta*, que son un verdadero arquetipo de la moderna biografía sentimental (y espiritual) en verso.¹⁸ Sobre la base de una serie de agrupaciones que renvían a la estructura grupal del *Canzoniere* y que se van encadenando entre sí por una técnica de engarce, Trabado Cabado [2000:237-554] ha intentado demostrar cómo esta organización serial interna, por microcanoneros, constituye un rasgo que *La Galatea* comparte precisamente con el arquetipo italiano. El mismo Trabado Cabado hace notar, muy pertinentemente, que la centralidad que le otorga Cervantes a la poesía en la

¹⁷ López-Estrada [1974:441-443] nos recuerda cómo Castelvetro valoriza especialmente la intercalación de versos en una obra escrita en prosa, parando mientes en que «quivi il verso non sia divenuto un corpo con la prosa».

¹⁸ Importante a este respecto la observación de Colón [1996:87]: «La mayoría de las composiciones están puestas en boca masculina».

novela se manifiesta ya desde el propio comienzo de la obra, puesto que, ahí donde Montemayor y Gil Polo (con la añadidura de Pérez) confiaban el arranque de su acción a un fragmento-marco en prosa, con la función específica de fijar unas coordenadas geográficas y de contexto reconocibles para el lector («Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno...»), Cervantes, en cambio, le da *ab initio* una impronta poética a su relato: las poderosas octavas reales con las que el «triste, lamentable acento» del canto de Elicio desmarca de inmediato al pastor de su condición humilde, proyectándolo todo —pastor y canto— hacia lo alto de lo sublime literario.

Asimismo, lo poético vuelve a demostrar su relevancia a la hora de convertirse en fuente de simetría estructural para la obra. Como ha señalado con frecuencia la crítica, Cervantes, al escoger el número par —seis libros— para su obra, renunció a la solución del libro—eje aplicada por Montemayor en *La Diana*, cuyo libro IV acogía la reunión de los personajes en el palacio de Felicia y marcaba el paso de una primera a una segunda parte del relato. A cambio, Cervantes consiguió recuperar la simetría y especularidad entre las dos mitades de la obra, haciendo de dos momentos de ejercicio poético colectivo —las bodas de Daramio del libro III a las que corresponden, en análisis estructural, las exequias de Meliso del libro VI— acontecimientos centrales para la economía de la obra, ya que son los dos únicos momentos en los que la *aventura* se suspende y la comunidad de los pastores se encuentra enteramente reunida, marcando de esa manera como dos cesuras rítmicas muy acentuadas en el transcurso del relato novelesco (Trabado Cabado 2000:131).

Precisamente, esta es una de las funciones que se suelen atribuir a las «canciones concertadas». Trambaioli [1993] aclara bien que, en general, los poemas, aunque con menor énfasis que en los casos mencionados de la boda y las exequias, son relevantes en la gestión de lo narrado: abren o cierran los distintos episodios (o libros) de la novela; marcan cambios de escenarios, situaciones, personajes o del propio enfoque novelístico; fragmentan el curso de la prosa o lo dinamizan a través de su propia interrupción abrupta. Y es la búsqueda de efectos de dinamismo y reducción de distancia entre prosa y verso lo que motiva esta manera cervantina de *concertar* las canciones. En cuanto a la característica de que «los versos de los pastores se quedan a medio decir» (Trambaioli 1993:58), eso vale también para el discurso en prosa (pues la interrupción prosa-verso

es recíproca); además de justificarse por el propósito de dinamismo y variación, quizá tenga que ver con que a veces la poesía se revela insuficientemente adecuada para lograr determinados resultados en el plano argumental. Es la «insuficiencia de la poesía» de la que habla Pérez Velasco [1993] a la hora de señalar la preferencia del autor por el cauce de la prosa en ciertos momentos tópicos de la acción: cuando, por ejemplo, Galercio trata de suicidarse y, en vez de prorrumper en transportes líricos, sufre un bloqueo afásico y pierde la voz; o también cuando Galatea, enterada ya de la decisión de su padre de casarla contra su voluntad, le pide ayuda a Elicio, redactando en prosa su petición y no una carta en verso, como hubiera sido prescriptivo por convención.¹⁹

Siguiendo con las funciones narrativas de los poemas (que no son, por lo tanto, meramente interpolados, ya que este término supone una subordinación de los versos a la prosa), los críticos hacen fácil hincapié en su función de introducción o hasta de prolepsis de lo que se relatará a continuación: en virtud del vínculo argumental que siempre mantienen con los segmentos en prosa que siguen, los poemas anticipan el núcleo esencial de lo que se va a narrar, aumentando así la curiosidad del lector junto con la de los personajes que los escuchan; o, al revés, tienen la función de resumir lo narrado o acontecido en el espacio de la historia, facilitando en ocasiones la anagnórisis (como en el caso de Timbrio, quien reconoce a Sileirio por su canto). En todo caso, la relación entre las dos formas textuales se juega en la tensión entre lo fáctico y lo conceptual: «la poesía sintetiza las ideas e imágenes que la acción dinamiza y vivifica en la prosa, volviéndolas a su esencia».²⁰

La esencia o intensificación de significado que desprenden las «canciones concertadas» nos lleva directamente al terreno de las funciones poéticas, perfectamente sintetizadas por Trambaioli en: a) función emotiva, por ser los versos cauce para la expresión de los sentimientos; b) función celebrativa, plasmada en los panegíricos, epitalamios, elegías que pululan en la obra; c) función lúdica, puesto que el ejercicio poético cabe dentro de las actividades de recreo de los pastores; d) función catártica y hasta mayéutica, bien

¹⁹ Para el discurso sobre los límites de la poesía en *La Galatea*, puede verse Gaylord [1982b].

²⁰ Egido [1985b:78], en cuya estela se coloca también Romanos [1994a, 1994b y 1995].

ejemplificada por el caso de Erastro, que aprende por medio de la poesía a tomar conciencia de sí mismo y a perfeccionarse; e) función descriptiva, de paisajes interiores y exteriores, y f) función irónica, que de vez en cuando se asoma en el texto. Todo lo apuntado hasta aquí (a lo que habrá que sumar próximas apreciaciones acerca de las elecciones poéticas—estróficas, métricas, temáticas—del autor) vale como prueba definitiva del cambio y—diríamos, incluso—del impulso que Cervantes da a la narración pastoril con respecto a sus antecedentes: ahí donde, en las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo, la prosa tenía la función preponderante de enmarcar la acción de los personajes e impulsarla, en *La Galatea* es la poesía el vehículo expresivo que contiene y encauza el curso novelesco (Trabado Cabado 2000:131).

Pasando al segundo de los núcleos problemáticos arriba anunciados, a saber: el de la relación entre la narración pastoril y los episodios interpolados, diremos que nuestro autor se muestra especialmente atraído por las posibilidades de variación estructural derivada del continuo solapamiento de los niveles diegéticos, así como por la enorme variedad de materias y tipologías textuales que el tapiz narrativo puede llegar a contener. Es verdad que en este terreno ya Montemayor, frente a la secuencia esencialmente lineal de lo narrado en la *Arcadia*, había marcado un cambio rompiendo con la idea del plano horizontal, es decir, generando una serie de fracturas verticales en el orden sintagmático del relato en las que venían a disponerse una variedad de historias ajenas al primer plano, según el legado de la novela bizantina, que acababa de alcanzar una boga europea merced a la recuperación de las *Ethiópicas* de Heliodoro. Eso sí, con la salvedad y a condición de que en alguna medida se mantuviera reconocible la dependencia y supeditación de estas historias al espacio diégetico primario, que en el caso de *La Diana* no se circunscribe al característico triángulo de los amores entre Sireno, Diana y Silvano, sino que—rasgo muy peculiar de la obra—casi termina coincidiendo con la historia de Felismena que, inserta *in medias res* en el libro II, se convierte en el verdadero «hilo conductor al que se van incorporando diversos episodios y casos intercalados» (Montero 1996b:XLIII). Cervantes, inuidas las potencialidades de este mecanismo, las aprovecha hasta el punto de invertir las relaciones de dependencia entre el espacio narrativo genuinamente pastoril y las historias *espurias*, en virtud del hecho de que, en palabras de Sabor de Cortázar [1971:230], «no es lo

pastoril lo que interesa a Cervantes», sino la propia alternancia entre mundos ficticios variados, ese «movimiento pendular» (Avall-Arce 1975a:246) de lo universal (simbolizado por el espacio ideal bucólico) y lo particular (las experiencias siempre marcadas por la complejidad de lo real) de los relatos interpolados. Resulta así, bien mirado, que la materia correspondiente al relato propiamente pastoril, el que ocupa el primer nivel de la narración, apenas da para más de cuatro o cinco acciones, a saber: el triángulo amoroso entre Elicio, Erastro y Galatea, al que se añaden la boda de Silveiro y Daranio, las exequias de Meliso y el *Canto de Calíope*, es decir, una serie de acontecimientos rituales desarrollados como ceremonias colectivas. Poca sustancia, hay que reconocerlo. Efectivamente, se precisa todo el impulso derivado de las cuatro historias intercaladas para que la narración tenga su compensación en términos de dinamismo. Pero no se trata solamente de añadir cuantía a un género *in situ nascenti*: Cervantes sabe reconocer perfectamente los puntos en los que se realiza una inflexión en su relato, y ahí, hábilmente, cueña sus ingeniosas tramas según técnicas de interpolación distintas. La cuestión es sumamente relevante, dado que la valoración de la estructura global de *La Galatea* depende precisamente de la distribución, punto de calado específico y forma de integración (anódina o problemática) de tales historias en el relato primario, así como de su relación con el componente lírico. En otras palabras, esto es lo que determina el juicio crítico sobre el acierto estético o el fracaso de la obra, en función de los factores que cada uno opera por resaltar en la indicada fórmula narrativa.

Ahora bien, de las cuatro historias intercaladas—la de Lisandro, Carino y Leonida; la de Teolinda—Leonarda y Artúdor—Galercio; la de Timbrio, Silerio y Nísida; la de Rosaura, Artandro y Galercio—tan sólo la primera constituye un relato propiamente ajeno al tejido argumental de la obra. De hecho, Lisandro, personaje exotrado de un mundo rural no sujeto a la norma pastoril y, por tanto, huésped accidental del espacio bucólico, irrumpe en la escena cometiendo un delicto atroz—un asesinato—al que asisten atónitos Elicio y Erastro, en consonancia con esa «apertura del pastorilismo hacia la realidad» que Rey Házas [2013:183] le reconoce a la primicia cervantina y sobre la que nos responderá volver más adelante.

Interrogado más tarde por Elicio acerca de lo ocurrido, Lisandro sólo cumple con la función de satisfacer la curiosidad del pastor mediante la narración de su *cuento* (este es el término que se

utiliza a lo largo de la obra para calificar los relatos insertados), es decir, reconstruyendo esa fracción del pasado que ha determinado su condición actual de asesino. Cumplida esta función explicativa, el visitante vuelve a alejarse del espacio pastoril sin volver a integrarse nunca más en la comunidad de pastores; ni su historia, en términos estructurales, llega nunca a enlazarse con la diégesis primaria. En otras palabras, esta historia se corresponde con una extensa analepsis retrospectiva, cuya única función es la de explicar y motivar el presente de la narración; es un segmento cerrado, realmente una digestión, que si por un lado cumple con la necesidad de variación y desviación de la linealidad del relato, por otro no recibe ningún desarrollo ulterior en la narración primaria. Por lo demás, este es el tipo de metalepsis que Montemayor suele adoptar —menos en el caso de Felismena— como esquema articulador fundamental para su *Diana*: de hecho, la historia de Lisandro y Leonida, según Montero, tiene un antecedente directo (está contenida *in nuce*) precisamente en la historia de Belisa y Arsiléo de *La Diana* (Montero 1998:1065). Por el contrario, las restantes interpolaciones cervantinas se ciñen a un modelo mucho más complicado de integración en el marco pastoril, a pesar de mantener inalterada la modalidad de incorporación inicial de las mismas: al irrumpir en la comunidad bucólica del Tajo un personaje ajeno a ese espacio —por medio, casi siempre, de fórmulas introductorias («en esto vieron», «en esto oyeron») correspondientes a una estricta focalización interna²¹, y tras ser solicitado en su función locutiva por un interlocutor (el narrario con el que termina identificándose el lector), se genera la historia de segundo nivel. En esta, al sumario retrospectivo inicial se añadirá el segmento sucesivo de la historia, que, en búsqueda de su desenlace definitivo, se fusionará con la diégesis primaria corriendo paralela con la historia principal.

En segundo lugar, Cervantes logra enriquecer la técnica de interpolación acudiendo también a la fórmula del díplico o relato

doble: se da cuando un mismo núcleo vivencial de avatares determinantes del *status quo* actual se relata dos veces, pero desde perspectivas y puntos de vista complementarios: así, por ejemplo, lo narrado por Teolinda entre el primer y segundo libro acerca de su accidentado amor con Artidoro, se duplica en la reconstrucción que más tarde ofrecerá de los mismos hechos su desleal hermana gemela, Leonarda. Asimismo, aunque con ligeras diferencias, la historia del ermitaño Slerio no llega a explicarse del todo sin el indispensable complemento de lo que más tarde contará su amigo Timbrio. En un caso se va añadiendo información, en el otro se repite. A mayor abundamiento, hay que apuntar que Cervantes afina su técnica también a través de una especularidad simbólica «que consiste sencillamente en que los hechos de una trama pueden darnos indicios sobre lo que puede ocurrir en otras, generando de este modo anticipaciones o contrapuntos, o lo que es lo mismo, expectativas de lectura con las que puede jugar el autor» (Montero 2013:95).

Ahora bien, el modelo inspirador de esta modalidad perspectivista parece estar, una vez más, en *Los siete libros de la Diana*, en los que el extraño caso de Belisa y Arsiléo, por ejemplo, se duplica con la reiteración del mismo relato por parte de Artidoro. Sin embargo, ensanchando la mirada, cabe recordar que, más que Montemayor, quien con más frecuencia y regularidad aprovecha este recurso es su primer continuador, el médico salmantino Alonso Pérez, autor de *Los ocho libros de la Segunda parte de la Diana* (Valencia, 1563).²² En esta obra, las amigas Stela y Crimene dan pie a dos extensos segmentos textuales, complementarios e interdependientes, destinados a dar cuenta de los hechos ocurridos con una pareja de solas, amigos por antonomasia, Delcicio y Partenio, que al final se revelarán como gemelos. Al igual que Cervantes, Pérez distancia narrativamente estos dos relatos, y haciéndolo así, somete el desarrollo intermedio de la acción a la necesidad ineludible de conocer la otra mitad del cuento; de esta manera, el devenir diegético resulta de repente supeditado al que mientras tanto se ha transformado en un nuevo, segundo, marco aglutinador. Estos factores que atañen a la estructura o a la *dispositio* de la *Segunda Diana*, unidos a otros, como por ejemplo el propio tema gemelar de derivación plautina

²¹ Lo apunta muy acertadamente Bognolo [2002], en la estela del valioso estudio narratológico de Moner [1989]. El hecho de que el punto de vista coincida de forma exclusiva con el del personaje interno a la narración hace que inevitablemente se reduzca la omnisciencia del narrador. Lo mismo ocurre cuando la voz pasa del narrador extradiegético al narrador intradiegético: las informaciones aportadas se limitan, necesariamente, a las del nuevo narrador; por tanto, el horizonte epistémico del narrador, y con él el del lector, se reduce enormemente.

²² Véase Gherardi [2007a, 2007b y 2013].

(que Cervantes aprovecha en la historia de Teolinda y Leonarda), con sus correspondientes *qui pro quo* identitarios, junto con el esquema basado, no en el triángulo amoroso convencional sino en el número cuatro (los dos amigos con las dos enamoradas: otra vez recuerda el caso de Teolinda y sus dobles complementarios); o también la materia bizantina asumida como principio contaminador del bucolismo pastoril: apenas presente en *La Diana* (ahí lo más lejano que hay de las orillas del Esla es la historia de ambientación urbana de don Felis y Felismena), en la *Segunda parte* de Pérez ocupa, en cambio, nada menos que un tercio del libro séptimo y todo el libro octavo, con la historia de Sagastes, Distrito y Dardanea, ambientada en una exótica corte de las islas Eolias... Todos estos factores, decíamos, invitan a considerar que quizá el modelo elaborado por el salmantino haya influido en Cervantes (téngase en cuenta que desde bastante pronto las *Dianas* se imprimieron y, por tanto se leían, juntas) algo más de lo que pueda parecer a primera vista, y sobre todo más allá de la condena que la obra de Pérez recibió en el *donoso* escrutinio de la biblioteca de Don Quijote.

Finalmente, hay que señalar que el autor de *La Galatea* tampoco se contenta con generar las relaciones de especularidad ya señaladas en el *réci*, sino que consigue intensificar el modelo de partida aumentando el grado de interacción entre los niveles diégéticos. Es así como se va entredando la maraña resalada por Vargas en su soneto proemial: los que son protagonistas de una de las historias interpoladas resultan estar en contacto —o terminan estándose— a lo largo del devenir de la obra— con los protagonistas de otra de las historias secundarias. Es el caso de Leonarda, por ejemplo, la hermana gemela de Teolinda, quien, además de protagonizar su propia digresión narrativa, reaparece en el espacio diégitico compartido por todos como acompañante de Rosaura, protagonista de otro inserto. Sabor de Cortázar [1971:231] hace hincapié en esta solución cervantina definiendo a los titulares de estas funciones como personajes pivote: en tanto que nexos, permiten que la acción avance, precisamente por medio de los continuos solapamientos diégéticos, con el doble efecto de fragmentar el relato progresivo y, al mismo tiempo, lograr cierta organicidad de conjunto.

Huelga decir que este calculado esquema elaborado por Cervantes ha generado a lo largo del tiempo distintas clasificaciones (y valoraciones) críticas. En tiempos muy recientes, Rey Hazas [2013]

ha vuelto sobre este cuidado «esquema de contrastes y paralelismos» cervantinos para ofrecer una división de las cuatro historias en dos grupos, A y B, diferenciándolos sobre la base de su integración o falta de integración en el pequeño y estático mundo bucólico. Las historias del grupo A, según el ilustre cervantista, corresponden estricta y tipológicamente a «novelas», dependiendo su condición esencialmente de dos factores: resultan acabadas dentro del propio espacio textual de la obra; se alimentan de materiales ajenos a lo bucólico (*novella* al estilo italiano es la historia de Lisandro y Leonida; novela bizantina la de Timbrio y Silerio); su función es la de «ampliar el ámbito bucólico hasta el máximo límite de la realidad» (Rey Hazas 2013:190). En cambio, las historias del grupo B (la de Teolinda y la de Rosaura, esencialmente), Rey Hazas las denomina «episodios», puesto que resultan más cercanas a la acción medular de la obra, comparten con ella el contexto bucólico y, por tanto, representan técnicamente episodios o segmentos propios de aquella; no están acabadas y se quedan a la espera de la eternamente prometida, y nunca realizada, segunda parte de *La Galatea*.

Además—y venimos con esto a un factor ya señalado por las lecturas críticas tradicionales: el del presunto *sexismo* de Cervantes—, a fin de aumentar el contraste paratextual, resulta que las *novelle* están contadas por hombres, mientras que los *episodios* se confían a la enunciación de las mujeres. Una distinción de género que González Rovira también ve reflejada—o justificada— en la recepción interna del relato interpolado, esto es, en el momento conclusivo de la enunciación, el de las reacciones psíquico-emotivas —los *movimientos de los afectos*, por decirlo con la retórica de la época— que los distintos destinatarios—narratarios manifiestan frente a lo escuchado: «Si las damas reflejan una identificación patética, los hombres presentan una crítica, más estética que moral». ²³ Un paratejo añan clasificador es el que lleva a Baquero Escudero, autora de la reflexión más reciente sobre la técnica episódica cervantina, a diferenciar las historias enmarcadas en la trama principal sobre la base de si comparan o no con ésta el mismo cronotopo: ahí donde las coordenadas espacio-temporales no coinciden, las historias desarrollan una función meramente «distractiva»; si en cambio los

²³ González Rovira [1998:748, n. 27], en la escala de Forcione [1970].

hechos narrados se suman al marco aglutinador, estamos delante de «historias enhebradas y engarzadas».²⁴

Es Bognolo, en cambio, quien apunta a una fragmentación cada vez mayor del relato a medida que avanza la novela. Si en los primeros dos libros se reconoce una estructura quíastica, basada, como apuntamos arriba, en la alternancia especular entre un narrador masculino y otro femenino, en los últimos tres se percibe un cambio notable: «la voz extradiegética casi monopoliza el relato: los personajes ya no tienen pasado que contar, sino presente que vivir» (Bognolo 2002:194). Es el mismo aspecto subrayado por Montero [2013:95], junto con Güntert [2007], al resaltar que el desarrollo impuesto por Cervantes a su obra es, sí, laberíntico, pero no en el sentido de confuso sino en el de deliberadamente enmarañado, «especialmente en los tres libros finales, cuando el presente narrativo se vuelve, por así decirlo, más denso, ya que se concentran en él un mayor número de hechos y actuaciones por parte de los diferentes personajes». Y acaso esta cesura advertida por los atentos lectores de *La Galatea* tenga que ver con una cuestión muy relevante, relacionada con la composición de la obra y sobre la que tendemos que volver al tratar de forma más pormenorizada los distintos núcleos temáticos engastados en el texto. Es un dato crítico admitido ya desde las primeras investigaciones del siglo XIX que Cervantes no compuso *La Galatea* de un tirón en los años o meses inmediatamente cercanos a la entrega del manuscrito (1583), sino que la obra es fruto de una elaboración por fases, como por otro lado era praxis habitual en este tipo de escritos: se solía amalgamar una trama pastoril —técnicamente, un marco— con poemas y *novelle* de ordinario redactadas con anterioridad, en ocasiones distintas. Sin embargo, se debe a Geoffrey L. Stagg [1994] el haber hecho el esfuerzo de escurrirnar con atención el texto (centrándose en las alusiones autobiográficas, las referencias históricas y cronológicas, las fuentes, tanto teóricas como literarias, y también los siempre reveladores «descuidos» del autor a la hora de reanudar el texto) con vistas a aportar argumentos probatorios de su teoría de la elaboración en dos fases. Tras pasar en reseña una variada cantidad de detalles, Stagg llega a la conclusión de que, una vez conocido el plan general de la obra, Cervantes redactó los tres primeros

libros a lo largo de los años sesenta, antes del viaje a Italia de 1569, mientras que la redacción de los últimos tres (pero algunas partes del cuarto quizás daten de finales de los setenta), así como la revisión del conjunto, remontarían a la vuelta del cautiverio argelino. De ahí las discrepancias de tono y actitud que revela la lectura del conjunto del texto y la percepción, a la que remitíamos antes, de una distinta gestión del relato entre las dos mitades de la obra.

Concluyendo: a la hora de empezar la composición de su novela, Cervantes contaba ya con un esquema convencional, al que dotaban de variedad y dinamismo tanto la mezcla de materiales como la alternancia de los planos expositivos. Esto incluía un esquema crono-espacial característico de la novela pastoril, puesto que, precisamente por la organización reconstruida arriba, los dos ejes temporales del presente y el pasado son de diferente alcance: «el presente de la narración abarca sólo nueve días más el amanecer del décimo, repartidos del siguiente modo. El libro I contiene dos días, los libros II, III, IV y V comprenden cada uno un día, lo que ya suma seis; y los cuatro días restantes corresponden al libro VI».²⁵ Ahora bien, en la vertiente espacial, Cervantes consigue que el *locus* pastoril tradicional —típicamente estático: flores, bosques, praderas en los que los pastores cuentan sus sucesos o recitan poemas— se dinamice en virtud de la aplicación de un dispositivo que según Egidio [1994a:84] corresponde al «esquema de la peregrinatio en que caminar y contar suceden al unísono». Una especie de «alivio de caminantes» a lo largo de «un itinerario nunca demasiado largo» que en realidad, según la estudiosa, termina desarrollando una función simbólica, la de representar el «laberinto de amor» en el que deambulan los enamorados: «las bifurcaciones son constantes en la obra ("unos por una y otros por otra parte se apartaron", II, 65) y forman una mañana episódica. El espacio va así ligado íntimamente a la variedad que los casos amorosos ofrecen. Y el caminar, los senderos y llegadas, son paradigma

²⁴ Baquero Escudero [2013:57]. Añade la estudiosa que «en *La Galatea* domina claramente la coordinación sobre la yuxtaposición».

²⁵ Para más detalles de esta distribución cervantina, no siempre coherente con la tópica cronología pastoril (un libro, un día), véanse Montero [2013:92-93], Egidio [1994d] y Muñoz Sánchez [2003:6]. Muy sugerente resulta la propuesta de este último de reconsiderar la estructura de la obra sobre la base de su desarrollo temporal interno: dos bloques asimétricos —los primeros cinco libros más el sexto— «pues de los diez días que dura la acción de la novela, seis transcurren en los cinco primeros libros, mientras que en el sexto acontecen cuatro» (Muñoz Sánchez 2003b:89).

del laberinto en el que vive el amador» (Egido 1994a:67). En una perspectiva parecida a la de Egido se coloca también Baquero Escudero [2013], que se vale de la expresión «enumeración de caninantes» (modelada sobre la épica «enumeración de combatientes») para indicar precisamente la actividad de esta notable cantidad de personajes que a lo largo de los senderos bucólicos se encuentran, se mueven, se acompañan y se dirigen a los mismos lugares. Además, según Garrido Domínguez [2007:119-120], el cronotopo de *La Galatea*, si por un lado se funda en la correspondencia, impuesta por el patrón genérico, entre el elemento espacial—esto es, el recorrido que cada día los pastores realizan del pueblo al monte y al revés, y el trayecto solar del día, teniendo en la hora «del mediodía, de la siesta, la más propicia para la narración de historias o la discusión en torno al asunto central del amor y sus vicisitudes», por otro lado, la alternancia entre el esquema temporal de la acción en el presente y el de las historias narradas respondería a otra función fundamental, la de expresar los distintos movimientos psicológicos (en clave solipista o compartida) de los personajes afectados en cada caso por el sufrimiento amoroso: «el tiempo básico del relato es un tiempo plegado a la compleja psicología de los diferentes personajes y, más específicamente, al sentimiento amoroso, vivido en la mayoría de los casos como centro vital y originante del más tenaz e inevitable de los sufrimientos. En otros, en cambio, se trata de un tiempo asociado a la solidaridad sentimental con quien sufre y, también, al placer que conlleva el convertirse en receptor complaciente de historias ajenas».

LA CASUÍSTICA AMOROSA

Hasta aquí hemos procurado reconstruir la armazón estructural y dispositiva correspondiente a la vertiente formal del *ars narrandi* cervantina. A partir de ahora, en cambio, toca observar más de cerca la materia de que se vale dicho arte y ahondar en los contenidos y funciones de lo narrado, tomando en consideración tanto los distintos segmentos que dan forma al texto como las cuestiones (ideológicas, estéticas, literarias) que ejercen su influjo desde fuera de él. Como se ha dicho, esta materia entra en el perímetro de la obra de forma abrupta, con un canto en octavas reales, un latido de amor en boca de Elcicio, pastor de las riberas del Tajo,

de cuyo amor por la sin par Galatea, «pastora en las mismas riberas nacida», nos informa de inmediato un narrador omnisciente, precisando que el pastor no se atreve a declararse, por miedo a ofender la honestidad de ella. Al poco, acude al mismo lugar un «rústico ganadero» acompañado por sus mastines; se trata de Erastro, amigo de Elcicio, y como él enamorado de Galatea. Tras entablarse entre ellos una conversación acerca de lo que sienten por Galatea y de la distancia que esta mantiene para con ellos, confirman y sellan su amistad entonando juntos un canto de amor. Así es como arranca, *in medias res*, la acción de *La Galatea*, estableciendo las coordenadas del que se presenta como un triángulo amoroso que no puede menos que recordar el que formaban Sireno, Silvano y Diana en la novela de Montemayor. La conflictiva potencialidad narrativa de la situación queda, obviamente, atenuada por la amistad, como queda patente en el hecho de que enseñada se corte este hilo narrativo, volviéndose de repente relato-marco, para dejar paso a una historia que ocupará buena parte del libro I. Como justamente apunta Stagg [1994], estamos ante un *false start*, puesto que este primer caso amoroso, tras diversas reparaciones a lo largo de la obra, sólo ganará consistencia narrativa hacia el final, cuando la decisión del padre de Galatea de casarla con un desconocido pastor lusitano generará un conflicto dentro de la armónica comunidad del Tajo; sólo en ese momento alcanza un poco de dinamismo la historia, cuyo desenlace queda, sin embargo, aplazado para la *Segunda parte* nunca realizada.

Es evidente, además, que el mundo de los pastores vive bajo el peligro permanente del contacto con los representantes de otros contextos sociales (labradores, caballeros, aldeanos, cortesanos...) que irrumpen en aquel espacio, contaminándolo en cierto sentido. De esta manera, la técnica de interpolación descrita como recurso formal en las páginas precedentes se carga de implicación e integración entre el mundo pastoril y esos mundos ajenos. A este respecto, lo que nos muestra el dato formal es que en los tres primeros libros el grado de interacción entre los distintos mundos o contextos resulta relativamente bajo, ya que sólo se presentan los casos en sucesión; a partir del libro IV, en cambio, el grado de interacción aumenta vertiginosamente, volviéndose la máquina narrativa mucho más complicada: todas las historias —las externas y las del relato pastoril—, como ya apuntamos

arriba, se entrecruzan y se entrelazan, con lo que la tensión entre los mundos en contacto se vuelve explosiva.

«La envidia, enemiga mortal de la sosegada vida»

El primer desvío del curso narrativo se produce cuando, reunidos Elicio y Erastro para entonar sus cantos, el pacífico *locus amoenus* se ve turbado por «un no pequeño estruendo y ruido»: son voces que se oyen desde lejos y que de ahí a pocos segundos desembocarán en un asesinato —un hombre acuchilla a otro— ante los ojos de los atónitos pastores, que ni conocen las razones del crimen ni a sus protagonistas. Como se ve, también la trama secundaria adopta el inicio *in medias res*, según el más ortodoxo patrón bizantino, y a la vez según el típico uso cervantino de la muerte como medio de generar suspense en el lector (Damiani-Mujica 1990). Y en efecto, habrá que esperar unas cuantas páginas para empezar a enterarse del asunto. El homicida huye inmediatamente después de cometer el delito, no sin antes mandar a los dos pastores que no le den sepultura al muerto; desobedeciendo la orden, los dos amigos deciden enterrarlo antes de volver a su aldea. Sin embargo, la turbación por lo ocurrido impide dormir a Elicio, que acaba saliendo en plena noche para adentrarse en el bosque, donde de repente oye una voz:²⁶ del monólogo confuso comprende que Carino es el nombre del difunto y que la causa del asesinato ha sido la venganza por otra muerte, la de Leonida, la amada del pastor homicida. Al monólogo del desconocido sigue un canto (el cuarto en pocas páginas: es meridiana la función de contrapunto desarrollada por el componente lírico con respecto a lo narrado) que Elicio también escucha. Terminada la canción, se abre paso por las «espinosas zarzas» y llega al lugar donde el otro, habiéndose percatado de su presencia, está esperándole con actitud amenazadora: de pie,

²⁶ Egido [1994a:78-79] subraya que en Cervantes, como ya en Garcilaso, la noche se identifica con la muerte (asimismo, el «claro día con la vida) o también con el espacio propicio para las confidencias, confesiones (en soliloquio o en diálogo) y juegos entre pastores y pastores. Y también es la coordenada fija para la producción de tormentas, como la del libro II, o de la aparición de lo fantástico, como en el caso de la «extraña visión» de Calíope. El cerrar de la noche, en cambio, señalado como «la noche dondegrida que se acerca», marca el momento en que cesan cantos, juegos y, con alguna excepción, narraciones.

inmóvil, con la pierna en tensión y el brazo levantado, listo para apedrearle...²⁷ Tras ganarse la confianza del *pastor del bosque*, Elicio le pide que le cuente su historia. De este modo y con el concurso de la fórmula convencional («comenzó a decir desta manera...») se realiza el tránsito, el primero, de un nivel diegético a otro, convirtiéndose el pastor homicida en narrador autodiegético.²⁸

La trágica historia de Lisandro, que así se llama el pastor, se desarrolla en un espacio ajeno al actual —una aldea en las riberas del Betis— y tiene como núcleo sus amores con Leonida, descendiente de una familia rival de la suya. Mennudean por ello las alusiones a un mundo dominado por el contraste y el choque: «la envidia, enemiga mortal de la sosegada vida ... cizaña y mortísimas discordia ... arraigado rencor y mal ánimo ... endurecida enemistad de nuestros padres». Nada más lejos, en fin, de la armónica y perfecta integración entre los seres que atestigua, en cambio, el mundo compartido por Elicio y Erastro. Lisandro refiere que en un primer momento, consciente de la dificultad de su empeño, quiso reprimir sus sentimientos, pero que, no pudiendo conseguirlo, recurrió a Silvia, amiga de Leonida, como mediadora que le facilitara el contacto con la joven amada; esta Silvia es personaje fundamental en la economía de la historia, pues se convierte, sin quererlo, en el desencadenante de la tragedia. La carga de negatividad que tiene el relato gana en intensidad cuando entran en juego otros dos personajes, Crisalvo, hermano de Leonida, y Carino, pariente de Silvia con el que Lisandro procura amigarse a fin de tener más fácil acceso a aquella (con todos los riesgos que conlleva esta doble mediación); pues bien, las calificaciones que acompañan sus nombres respectivos son «cruel Crisalvo» y «astuto Carino» (siendo la astucia aquí el reverso maligno de la inteligencia).

²⁷ La descripción de esta pose corresponde a la énfasis de una figura casi escultórica. Cervantes demuestra tener cierta sensibilidad para este tipo de «instantáneas» y una notable habilidad en su realización, tanto que la crítica ha reconocido al menos otras dos imágenes de este tipo en el texto: la descripción del ermitaño Silento, estático y mediatibundo, y la de Gelasia que, parada al pie de un verde sauce, se muestra altanera con un arco en la mano (Cinti 1968:37n).

²⁸ Por lo demás, llama la atención la manera de contar de este narrador interno, ya que se refiere a sí mismo en tercera persona: «En las riberas del Betis, caudaloso río que la gran Vandalia enriquece, nació Lisandro»; hacerse a sí mismo objeto de discurso satisface la necesidad de protagonismo del yo, al tiempo que resalta y enfatiza, casi de manera metadiscursiva, el estatuto artificial del relato.

La presencia de estas dos figuras del mal viene casi a prefigurar el desenlace nefasto de estos amores.

Ahora bien, mientras la relación entre Lisandro y Leonida avanza merced a las cartas que los dos amantes se intercambian con la ayuda de Silvia, la situación se complica porque Crisalvo se enamora de esta; como Silvia no le corresponde, Crisalvo saca a relucir su «fuerte y desabrida condición», pues «estaba tan desesperrado e impaciente como un agarrochado y vencido toro», y por eso decide él también dirigirse a Carino como mediador. Este, por su parte, movido por un doble rencor, tanto para con Crisalvo—quien en el pasado le había deshonrado vencéndole en una lucha pública—como para con Lisandro—cuyo hermano le había ganado en unos amores—, consigue aprovecharse de la confianza que en él tienen los dos para realizar, como verdadero *deus ex machina*, su doble venganza. Diciéndole a Crisalvo que Silvia no le corresponde porque ama a Lisandro, consigue esto: que el besito Crisalvo venga «a aborrecer a Silvia tanto cuanto la había querido», y que, desde luego, desee vengarse de ambos. Atizada la rivalidad familiar con la amorosa, Crisalvo sólo espera el momento de cumplir su propósito. La ocasión se la da la pareja de amantes cuando deciden casarse y le piden a Silvia que lleve a Leonida a la casa de unos parientes de Lisandro. Inadvertidamente, Silvia comunica el plan con Carino, quien se ofrece a ser el acompañante de Leonida. Luego revela el plan a Crisalvo, pero con una variante: le hace creer que es Silvia quien se va a casar con Lisandro. Crisalvo organiza entonces una celada junto con cuatro compinchés suyos; se ponen al acecho en el camino y, al resguardo de la noche, al pasar por allí Leonida y Libeo (al que hábilmente ha implicado Carino), los apuñalan tomándolos por Silvia y Lisandro. Este, mientras tanto, habiendo salido al encuentro de la comitiva desde la casa de sus parientes, hace un alto en el camino para descansar, se duerne y tiene un sueño que anticipa, simbólicamente, lo que le va a ocurrir a su amada; sin embargo él—en ello está su culpa—no consigue interpretar la premonición, y así no evita la tragedia. Cuando, por la impaciencia de no ver llegar a Leonida decide hacer a su vez el camino para saber qué pasa, la oye en la oscuridad lamentándose a solas de su muerte inminente. La escena es muy commovedora: tras revelar a su amado que es su hermano quien la ha matado y Carino quien la ha vendido, acerca sus labios a los de Lisandro para darle el primer y último beso. Mientras

tanto, Crisalvo, al enterarse por la misma Silvia de que la víctima es en realidad su hermana, decide volver al lugar del crimen; allí se topa con Lisandro, quien se lanza sobre él «como sañudo león» y le hiere. Luego arrastra su cuerpo hasta donde yace la amada difunta y, poniendo en su mano el puñal que la hirió, hace que sea ella quien le dé tres puñaladas en el corazón a su hermano. Finalmente, decide echarse en busca del fugitivo Carino, hasta encontrarlo, seis meses después, a la salida del bosque donde Elicio y Erastro le han visto tomar venganza del traidor.

«Aquí dio fin su plática Lisandro», y con ella a una historia que es un concentrado de violencia y odio inhumanos, o cuando menos, inaceptables para el sistema de valores que preside el universo bucólico.²⁹ Como ya hemos apuntado, el del Tajo es un mundo marcado por los valores positivos de la amistad y la concordia; el del Betis, por el contrario, es el espacio de las pasiones oscuras—repárese en la insistente oscuridad que envuelve los pasajes esenciales de la historia—, o por lo menos el mundo en el que los valores positivos se mezclan con los sumamente negativos, las pulsiones menos nobles del ánimo humano. Al hilo de esto, conviene ahora recordar ese dato formal cuya relevancia hemos señalado antes, para entender el significado del episodio: como se ha dicho, de todas las historias intercaladas, la de Lisandro tiene la peculiaridad de desartrollarse enteramente fuera de la comunidad del Tajo, excepto en su desenlace último: acabada su narración, Lisandro desaparece, no entrecruza su existencia posterior con la de los demás personajes de la ficción principal. Pues bien, ahora entendemos que la razón de un nivel de interacción tan bajo estriba en que estos dos mundos son demasiado opuestos para poder compaginarse entre sí; pueden llegar a solaparse ocasionalmente, como lo hacen, pero no integrarse. Lo demuestra el hecho de que, pese a sus intentos consolatorios, Elicio no consigue ni aliviar las penas de su nuevo amigo ni retenerle en su mundo.³⁰ Trabado Cabado [2003:105] ve

²⁹ Tanto es así que Hernández Pecoraro [2006:108] subraya cómo la capacidad de Elicio de compartir la pena de Lisandro, consolándole y llorando con él, en vez de condenarle como asesino, hace explícita la voluntad de los miembros de la comunidad de pastores de evitar cualquier elemento de conflicto, o bien de asumirlo y neutralizarlo dentro de su código de la armonía.

³⁰ Desde una perspectiva filosófica, centrada en la idea de la interrupción de los avatares del tiempo en la atemporalidad mítica de la obra, Zidovec [1990:8-15] mantiene que «Cervantes ha enfrentado bruscamente los mundos de Elicio y Li-

en esto «el fracaso de ese mundo bucólico. Lisandro entró como furia arrebatada que clamaba venganza y se va como alma insolable». Por lo demás, es evidente que en el espacio *ajeno* del Betis hay un polo dominante de lo negativo que es totalmente masculino: el eje de las relaciones Lisandro-Leonida, Leonida-Silvia, Lisandro-Silvia se mueve por vínculos de amor y amistad, mientras que las relaciones del eje Carino-Crisalvo, Crisalvo-Lisandro, Lisandro-Carino giran en torno al odio y la violencia.

A este propósito, merece la pena remitir a otra clave exegetica también propuesta por El Saffar, quien reconoce en *La Galatea* una novedosa dinámica de reflejos psicológicos entre la historia medular y las secundarias. Señala la estudiosa una polaridad sexual que implica, de un lado, a las figuras de Elicio-Erastro y, de otro, a Galatea-Florisia, así como, por sus relaciones, a los tríos entrecruzados de Elicio-Galatea-Erastro / Galatea-Elicio-Florisia, polaridad de la que procedería una configuración en cuadrilátero, reflejo de la reconocida obsesión de Cervantes por la simbología del número cuatro, que se proyecta en cada una de las cuatro historias interpoladas. Al hacer que los cuatro protagonistas del nivel primario interactúen con los del secundario, el texto apuntaría a develar la simetría latente entre los dos niveles.³¹ Más aún, la simetría es tal que, según la estudiosa, las historias secundarias sacan a la superficie aspectos de los personajes principales que la novela, con su rechazo constitutivo del desorden, normalmente oculta y mantiene escondidos. En otras palabras, las historias secundarias funcionarían como el subconsciente de la ficción primaria: Lisandro, por ejemplo, aparece precisamente en el espacio de Elicio porque, con la historia de aquel, Cervantes quiere revelar «el reverso» de la amistad falsamente idílica entre Elicio y Erastro. Por eso, es la noche la que pone a Elicio en contacto directo con las pasiones obscuras que, de día, él no reconoce como propias: «Aquí, como en toda *La Galatea*, el relato secundario sirve de medio para corregir

sando con la intención de crear una suprarrealidad, abarcadora e integradora de los aspectos míticos y temporales de la mente humana» (p. 13).

³¹ «El número cuatro, con todas sus variaciones simbólicas, tiene fuerte presencia en la ceremonia que, al final del libro, da paso a las experiencias místicas de Caliope. El cuatro, asociado con las estaciones y con los cuatro elementos, simboliza tradicionalmente el mundo material y la plenitud psíquica en potencia» (El Saffar 1984:19).

todos los desequilibrios de la modalidad pastoril, tanto psicológicos como sociales o políticos» (El Saffar 1984:23-24).

Finalmente, vale la pena preguntarse en qué fuentes se inspiró Cervantes para componer este caso que, en palabras de González Maestro [2008:63], «implanta dramáticamente la presencia de Tánatos en el espacio de Eros y, por supuesto, quebranta toda convención genérica propia de la novela pastoril». A este respecto, ya apuntó López-Estrada [1948:108 y 1995:35] que el núcleo esencial de la historia —el amor desgarrado entre dos jóvenes vástagos de familias contrarias— obliga a derivar el episodio del género de la novela al estilo italiano, concretamente de Marco Bandello (1485-1561) en su *Novella*, II-9 (con las conocidas proyecciones europeas de Boastuan y Belleforest), luego consagrada a la eterna memoria colectiva por Shakespeare en su *Romeo y Julieta* (1594), aunque el tema ya lo habían tratado anteriormente tanto Masuccio Salernitano en la historia de Mariotto y Ganozza (*Novellino*, XXXIII, hacia 1476) como Luigi da Porto en la *Historia novellamente rinnovata dei due nobili amanti, con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala*, compuesta alrededor de 1524.

Sin embargo, frente a este reconocimiento limitado a la esfera italiana, se han propuesto también otros posibles modelos para la historia, que miran a reconducir el texto cervantino dentro de un cauce más autóctono. En primer lugar, Ellen M. Anderson [1986] propuso la dependencia del episodio de otro contenido en los libros séptimo y octavo de la *Segunda parte de la Diana* (1563) de Alonso Pérez, el ya mencionado conflicto familiar entre Distero, enamorado de Dardanea, y el hermano de esta, Sagastes, aunque hay una notable discrepancia en el desenlace de las dos historias. Más recientemente, Montero [1998 y 2013] ha hecho hincapié en que hay fuertes coincidencias entre el texto cervantino y el arquetipo del género, la *Diana* de Montemayor, más concretamente con el episodio de Belisa y Arsiléo, en el libro III;³² a esto se sumaría,

³² De ser así, según sugiere Montero, cobraría todavía más fundamento la hipótesis formulada por Stagg de una temprana redacción de esta historia, junto con los tres primeros libros de la novela, pues la composición de la *novella* remontaría precisamente a los años —la década de los sesenta— de mayor difusión de *La Diana* de Montemayor. Cervantes, en otras palabras, estimulando por la lectura del episodio, habría compuesto la historia de Lisandro y Leonida a principios de los años

además, la fábula de *Píramo y Tisbe* en quintillas dobles del mismo Montemayor, que se editó de forma estable como apéndice de *La Diana* a partir de la edición de Valladolid, 1561. En todo caso, más allá de las relaciones con el modelo hispano-lusitano, la conexión con el mito ovidiano viene autorizada por un pasaje directo de la propia *novella*, puesto que Lisandro, ante el cadáver de Leonida recién fallecida, echa mano de una ilustre comparación para sintetizar su dolorida experiencia: «Y si como era yo el vivo, fuera el muerto, quien en aquel trance nos viera, el lamentable de Píramo y Tisbe trujera a la memoria». ³³ Efectivamente, las correspondencias que Montero reconoce primariamente con el caso de Belisa y Arstleo — a saber: la cita nocturna (todo se desatrolla a la luz de la luna), la presencia de un moral, el dato cronológico de los seis meses, la presencia ya en *La Diana* de una Silvia, amiga de Belisa — autorizan a pensar que «la historia de Belisa y Arstleo contiene *in nuce* la de Lisandro y Leonida» y que «ambos episodios coinciden en lo esencial de su trama» (Montero 1998:1065). Y esto a pesar de que Cervantes renuncia al fácil artificio nigromántico por medio del cual Montemayor, con tal de posibilitar el desenlace feliz, hace revivir a los muertos (artificio *matravilloso* en alguna medida compensado en *La Galatea* por el sueño presago de Lisandro), porque prefirere sujetar el caso «a una lógica exclusivamente humana y, por ende, verosímil». De la *Historia de los muy constantes é infelices amores de Píramo y Tisbe*, en cambio, Cervantes habría conservado el motivo de la oposición paterna, aunque «dándole una mayor y verosímil dimensión social» (Montero 1998:1068) y política, puesto que tampoco en las *Metamorfosis* ovidianas se menciona la razón por la cual los padres de los babilonios prohíben la relación. Del original ovidiano, en fin, que Cervantes bien pudo leer directamente, bien en la traducción en prosa de Bustamante, o incluso en una de las versiones poéticas del XVI (las de Castillejo, Villegas y Silvestre), el legado más evidente resulta ser el final trágico (escamoteado por Montemayor y ausente en la continuación

sesenta, para luego decidir interpolarla, con las modificaciones y adecuaciones impuestas por las circunstancias, en el conjunto de la obra allá por los años ochenta, al reanudar el trabajo de composición.

³³ Damián [2011a:91–98] comenta esta referencia al mito ovidiano en el marco de un estudio de conjunto acerca de la presencia de la mitología grecorromana, combinada con las artes figurativas, en *La Galatea*.

«AQUEL VESTIDO CON QUE SALIÓ GALATEA» 471

de Pérez) que marca los amores de los protagonistas y determina la implicación moral del caso. Nuestro autor habría extremado el carácter violento, cruel e ignominioso de la historia, precisamente con idea de reforzar la ejemplaridad del mensaje: la relación directa entre las acciones de los individuos y su responsabilidad moral, ya se deban aquellas a una natural y particular inclinación del sujeto para ejercer el mal, ya al simple descuido e inadvertencia de quien actúa o deja de actuar (en el caso de Lisandro, ciego a las advertencias contenidas en el sueño).

«Una semejanza tan extraña»

Seguimos orbitando en el «sistema solar» (Avalle-Arce 1975a:233) de relatos que Cervantes crea con el efecto —¿malgré lui?— de modificar lo pastoril. Al poco de cerrarse el encuentro con Lisandro (quien, sin embargo, no se despedirá de la compañía hasta el final del libro primero), Galatea y su amiga Florista, reunidas en el ejercicio de cuidar sus rebaños, «por el arroyo abajo vieron al imprevisto venir una pastora», cuyo estado de alteración, visible en la actitud de quejarse en voz alta, torciendo las manos, suspirando y dejando correr lágrimas por sus mejillas, llama la atención de ambas, de manera que, según el voyeurismo conatural a los pastores (Cull 1981:75), se esconden «entre unos cerrados mirtos» para eschar los secretos de aquella forastera, antes de salir a su encuentro para ofrecerle ayuda y consuelo. El restringido espacio que se extiende entre la fuente de las Pizarras y el arroyo de las Palmas se ve otra vez invadido por un forastero (Teolinda, pastora de la cercana comarca del Henares) cuyos avatares vitales acrecientan, por medio del relato, el caudal de experiencia de los habitantes del pequeño, aunque abierto, mundo del dorado Tajo. Pero si la historia testimonia y refuerza la vocación de *La Galatea* por abrirse a lo nuevo, a la vez se caracteriza por distanciarse mínimamente de la fábula principal, puesto que, contrariamente al episodio anterior, sus protagonistas son efectivamente pastores, vecinos de los toledanos. Siguiendo lo que ya conocemos como una mecánica incluso en dos tiempos de los núcleos narrativos nuevos, el primer intercambio dialógico entre Teolinda y las dos pastoras corresponde a su reconstrucción focalizada de los antecedentes. Una vez oídas las causas de su mal presente, Galatea y Florista se harán cargo de

incorporar a Teolinda a la comunidad, de manera que los avances posteriores de su caso —amén de las calculadas interrupciones— se realizarán en el espacio de la fábula primaria, con la participación directa de los distintos miembros de la comunidad, pastores y no pastores.

La de Teolinda es una historia de amor malogrado por culpa de una serie de equívocos debidos a un extraordinario caso de parecido físico entre dos parejas de hermanos. Es la manera que ha encontrado Cervantes, cohibido por su afán constante de verosimilitud, para integrar lo maravilloso en su obra sin tener que acudir a lo sobrenatural: la presencia de dos parejas de idénticos a la vez, en el mismo espacio, cuenta con una explicación natural, biológicamente motivada. Teolinda, en efecto, cuenta a sus dos interlocutoras que la celebración en su pueblo de una «solemnísima fiesta» patronal fue ocasión para que ella conociera y «en un punto» se enamorara de Artidoro, un pastor forastero y recién llegado.³⁴ Los bailes, cantos y juegos previstos para la ceremonia facilitaron el contacto entre los dos jóvenes, que su pasión avanzara hasta el punto de confesarse recíprocamente su amor y, con motivo de la vuelta de Artidoro a su aldea, prometerse que de allí a pocos días el joven volvería para pediría por esposa a los padres de ella. Este desenlace aparentemente feliz, sigue contando la joven, fue totalmente frustrado por la intempestiva aparición de una hermana, Leonarda, con la añadidura de un detalle fundamental:

y es que esta hermana mía que os he dicho que hasta entonces había estado ausente, me parece tanto en el rostro, estatura, donaire y brío, si alguno tengo, que no sólo los de nuestro lugar, sino nuestros mismos padres muchas veces nos han desconocido, y a la una por la otra hablado; de manera que, para no caer en este engaño, por la diferencia de los vestidos, que diferentes eran, nos diferenciaban. En una cosa sola, a lo que yo creo, nos hizo bien diferentes la naturaleza, que fue en las condiciones, por ser la de mi hermana más áspera de lo que mi contento había menester, pues por ser ella menos piadosa que advertida, tendré yo que llorar todo el tiempo que la vida me durare (libro II, p. 83).

³⁴ Otro forastero: repárese en esta insistencia de Cervantes en el contacto con lo ajeno. Casi a manera de *mise en abyme*, todos los personajes de las distintas historias están llamados a vivir y gestionar la experiencia de integración con el otro.

La razón de esta última afirmación de Teolinda se debe a que, según lo que la propia Leonarda le había contado, durante un encuentro fortuito entre ella y Artidoro, el joven, ignorante de la existencia de tal hermana, le dirigió sus «amorosas saluciones» creyendo que hablaba con su amada; la «acceda y desabrída respuesta» que recibió de la pastora le había dejado tan confuso, ofendido y despechado, que desapareció del lugar sin volver a dar noticias de sí. La verdadera Teolinda fue entonces a buscarle al bosque donde solían verse, pero allí sólo encontró, grabadas en la corteza de un álamo, las quejas del joven por la improvisa mudanza de su amada. De ahí que Teolinda también decidiese dejar su «cara patria», a fin de hallar a Artidoro y aclarárselo todo. Y en eso estaba cuando se encontró con Galatea y Florista. Para saber lo ocurrido durante el tiempo en que Teolinda está ausente del pueblo, habrá que esperar hasta el momento en que, ya en el presente del libro IV, se produzca su reencuentro con Leonarda. La información que aportará la melizza de Teolinda aumentará todavía más la «admiración extraña» del caso, puesto que desvelará la existencia, en el mismo espacio vital de estos pastores, de otro doble: se trata de Galercio, hermano gemelo de Artidoro, de quien Leonarda dice estar enamorada. En efecto, referirá la joven, al desaparecer tan de repente Teolinda de la aldea, todo el mundo se convenció de que se había escapado con Artidoro. Cuando más tarde se presentó buscándolo su hermano melizzo, Galercio, la gente de la aldea de Teolinda lo confundió con aquel y, en razón de esta equivocación, lo llevó a prisión. Movida por la curiosidad, Leonarda fue a visitarlo repetidas veces, lo cual fue ocasión para que ella se prendase del joven, aunque sin ser correspondida.³⁵ Al poco de haberse aclarado los hechos y retornado Galercio a su aldea, éste volvió a alejarse de su casa, esta vez para ponerse en seguimiento de la desdeñosa Gelasia. Tan sólo al final de la obra, en el libro VI, con la vuelta de Teolinda a las riberas del Tajo, se descubrirá que la traidora Leonarda, obligada a renunciar a Galercio, y enterada de que Artidoro estaba en una montana no lejos de su aldea, se había presentado delante de él y, haciéndose pasar por su hermana Teolinda (esta vez voluntariamente), consiguió que

³⁵ No debe pasar desapercibida esta irrupción de la cárcel en el espacio bucolico de *La Galatea*: un elemento arquitectónico y social totalmente ajeno al contexto pastoril.

el pastor cayera en el engaño y consintiera en casarse con ella.³⁶ Con este segundo sumario retrospectivo de Teolinda se concluye una historia cuyas funciones dentro del relato pastoril conviene desentrañar.³⁷

A la hora de concebir este extraño episodio, Cervantes sabía bien en qué terreno se movía: la elección del tema le ofrecía un esquema narrativo consolidado en su desarrollo y por ello fácilmente reconocible por el lector, al tiempo que le posibilitaba mover los afechos de este, generándole suspensión, desconcierto y, por esa vía, el ansiado entretimiento. En efecto, a finales del siglo XVI el de los dobles, con sus variantes de los sosias o gemelos, es un tema bien arraigado y con una configuración estable tanto en el género dramático como en el de la novela. Más concretamente, los entredos gemelares pasaron desde las tablas teatrales a los cauces novelísticos, extensos o breves, acimantándose a sus patrones cotesano-caballeresco y pastoril. Es de sobra conocido que la gran eclosión del tema se debe a la recuperación y difusión, en pleno fermento renacentista, de los *Menachini* (216 a. C.) de Tito Maccio Plauto (junto con el *Amphitrua*, por lo que añade al motivo parajo del sosias).³⁸ En efecto, los *Menachini* era una de las doce comedias nuevas, antes desconocidas, de las dieciséis contenidas en el famoso manuscrito descubierto por Niccolò Cusano en la biblioteca de Colonia (1426 o 1429). Merced, por tanto, a la incansable actividad de recuperación de estos clásicos por obra de los humanistas

³⁶ Leonarda, además, justifica su acción ante su hermana diciendo que «pues los dos [Ardidoro y Galeuccio] eran uno solo en cuanto a la apariencia y gentileza, que ella se tenía por dichosa y bien afortunada con la compañía de Ardidoro» (p. 425).

³⁷ Según Güntert [2007:43], la historia se divide en tres largas secuencias narrativas. Bien mirado, las secuencias de este relato son por lo menos cinco: sumario o análisis retrospectiva de Teolinda, encuentro con Leonarda y sumario de esta, complementario del primero; desarrollo en el presente de la narración, con la escena en la que Galeuccio, a punto de quitarse la vida por Galasia, suspende los sentidos de las dos hermanas; tercer sumario, a cargo de Teolinda, que cierra la historia (por lo menos la de Leonarda), puesto que aquella «permanece sola y abandonada hasta el final, gozando únicamente de la compañía de sus amigas pastoras».

³⁸ En realidad, la formulación originaria del esquema protagonizado por los dos mellizos en todo idénticos, que primero se ven separados y vuelven a reunirse tras una serie de equívocos, tampoco fue creación original del comediógrafo latino, puesto que él, a su vez, había rechaorado unos fragmentos griegos basados en relatos míticos.

italianos³⁹—primero poniendo en escena los originales, luego traducéndolos al vulgar y adaptándolos (actividad en la que sobresalió la corte de los d'Este en Ferrara)—, los modelos plautinos empezaron a propagarse por toda Europa, dando pie a la abundante progenie de personajes dobles presentes en las páginas y tablas de Inglaterra (Shakespeare, en primer lugar, y la *Comedia de las equivocaciones*), Francia (Molière y Rotrou), España (Timoneda, Lope de Rueda, hasta Lope de Vega y Tirso de Molina), con Italia a la cabeza (Ariosto, Arctino, Trissino, Giraldi Cinzio, Secchi, Gonzaga, hasta Goldoni) (Gherardi 2008).

Huelga decir que el esquema situacional en el que descansan estas comedias—el ineludible *qui pro quo* en virtud del cual las identidades de los sujetos resultan continuamente trastocadas (ya sea por medio del parecido físico, del disfraz o de un artificio mágico)—plantea en la escena verdaderos enigmas tanto para los personajes como para el espectador. Nada más conforme al gusto y mentalidad de la época, constantemente atrapada por la dialéctica, sumamente problemática, entre apariencia y realidad. De todas formas, no hay que descuidar que el éxito de estas elaboraciones en forma dramática del tema, empezando precisamente por el arquetipo plautino, deriva del rebajamiento en clave cómica de los componentes mítico-religiosos, filosófico-morales, antropológico-culturales, mucho más serios, que las gobiernan desde su fondo y que, como se percibe, remiten a estructuras complejas del pensamiento. De hecho, fuera de las tablas y escenarios, los gemelos representan la dualidad, en términos de binarismo, que estructura el pensamiento humano, y sirven como símbolo tanto para exaltar la perfección inscrita en la simetría de los idénticos como para resolver la antinomia de los contrarios u opuestos. En la configuración simbólico-fantasmagórica de estos conceptos, es decir, en la arquitectura mítica que la humanidad ha inventado para posibilitar su representación, los gemelos funcionan como símbolo perfecto de la armonía en la que se funden las naturalezas duales (por ejemplo, los Dióscuros Cástor y Pólux representaban la composición

³⁹ Como se recordará, fue el prólogo que Angelo Poliziano recitó en 1488 para la primera representación de los *Menachini*, en honor de Lorenzo el Magnífico, en el que el autor defendía la necesidad de ceñirse a las técnicas de puesta en escena de los clásicos, el texto que dio impulso en Italia al teatro renacentista, bien pronto identificado con el marbete de comedia erudita.

mixta humano-divina), mientras que en otras manifestaciones antropológicas (en el folclore, por ejemplo, o en ciertas creencias religiosas) los dobles gemelares se asocian con una intervención de lo sobrenatural, de manera que su carácter extraordinario puede generar creencias y prácticas rituales que varían según las culturas y según que se atribuya a los dobles una función tranquilizadora y consoladora (en este caso, se venerarán) o siniestra y amenazadora (siendo entonces objeto de persecución y rechazo). Se hace evidente, por tanto, que la propuesta estética elaborada por el teatro, centrada únicamente en los efectos de sorpresa generados por la inexplicable semejanza entre dos individuos, junto con la comicidad que preside la comunicación entre los sujetos implicados en el error identitario (por las series de equivocaciones, juegos verbales, discursos oblicuos, etc.), corresponde a una visión y lectura muy parcial del fenómeno. En efecto, hay que extender la mirada hacia otros géneros literarios para ver recuperadas las implicaciones más serias del tema: en concreto, hay que fijarse ahora en las soluciones cervantinas para ver subrayado el resultado negativo, en el plano moral y existencial, del fenómeno.

Los hitos que marcan el paso del tema desde el ámbito teatral al cauce narrativo son conocidos y se corresponden, ante todo, con los previsibles intentos de contaminación-hibridación entre los dos géneros. Una vez más, la propuesta inicial llega de Italia. Aquí, el cardenal Bibbiena, autor de la primera comedia vulgar en prosa, la *Calandria* (1513), consiguió fusionar el tema de los gemelos (con una importante novedad: la inserción de la primera pareja intersexual, hombre-mujer, de mellizos) con algunos motivos eróticos procedentes de las *novelle* de Boccaccio, enfocados a potenciar el componente escabroso del enredo. Partiendo de este antecedente, un anónimo autor, académico de los Intronati de Siena, basó su comedia *Gl'Ingananti* (1531) sobre la famosa novela del *Decamerón*, VII, 7 (la de Lodovico que *giare* con Egnano, marido de Beatrice, confundiéndolo con esta). Ahora bien, antes de inspirar conocidas obras europeas de la talla de *Noche de reyes* de Shakespeare (aunque, parece ser, con la mediación directa de *Gli Inganni* de Gonzaga), el compuesto dramático-novelsco de *Gl'Ingananti* llegó a España merced a su adaptación por Lope de Rueda en *Los encañados* (1567). Hay que especificar, sin embargo, que a la difusión hispana del tema gemelar contribuyó también el impresor—editor del propio Rueda y escritor—Juan Timoneda, quien propagó los

arquétipos plautinos a través de sus versiones al castellano de *Mencemos y Añfition* (1559). Asimismo, contribuyó a la gran proyección en tierra española de los textos de Boccaccio, Bandello, Masuccio Salernitano y Ariosto, con *El patañuelo* (1567), recopilación de novelas escritas a imitación de las italianas. Por otro lado, precisamente Matteo Bandello constituye un eslabón fundamental para la boga renacentista y española del tema: partiendo de la mencionada *novella* decameroniana (VII, 7), de la que extraje dos núcleos relevantes (a saber, la iniciativa de la amada de entrar disfrazada de hombre al servicio del amado, junto con la presencia de un hermano gemelo propiciador de un doble enredo amoroso), compone la archiconocida historia de *Nicuala innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne* (*Novella* 36, II parte), que es el texto reelaborado nada menos que por Jorge de Montemayor en el episodio de Felismena contenido en su *Diana* (aunque el justitano ya había aprovechado las complicaciones relacionadas con la presencia del doble en el episodio de los primos idénticos Ismenia y Alamo).⁴⁶ Si, como mantienen la mayoría de los estudiosos, a Cervantes le llegó el tema por esta vía pastoril, resulta obligado darle su sitio en ella a la *Diana enamorada* de Gil Polo (1564), obra que recupera de Montemayor el detalle de la existencia de un gemelo de esa fascinante *virgo bellatrix* que es Felismena, y le otorga un desarrollo autónomo. Como se recordará, en la primera *Diana*, tras contar Felismena la historia de su trágico nacimiento—su madre murió en el parto del que nacieron ella y su hermano; su padre también murió al poco, de pesar—, y aclarar que ella y su mellizo fueron separados a los doce años, la expectativa del reencuentro entre los *gemini* había quedado totalmente incumplida, pues Montemayor, que ciertamente pensaba recuperar la anécdota en una segunda parte (Montemayor 1994), había dejado en suspenso ese hilo de la trama, ocultan-

⁴⁶ Episodio que se caracteriza, como este de *La Galatea*, por la ambientación folclórica, relacionada con las solemnes celebraciones de una fiesta-ritual. Que Ismenia y Alamo sean primos no debe sorprender, pues el concepto de hermandad recubre desde antiguo (el adjetivo *germanus* del latín lo demuestra) la relación de consanguinidad tanto entre primos como entre gemelos. El haber nacido de un mismo parto no parece ser sustancial ni para la noción de hermandad gemelar ni para su aprovechamiento literario: de hecho, se nos aclara en *La Galatea* que Teolinda y Leonarda ni siquiera son mellizas *strictu sensu*, puesto que la segunda era «de poco menos edad que» su hermana.

do hasta el nombre del fantasmagórico hermano de Felismena. Gil Polo, por su parte, recupera este maternal y, a la altura del libro IV de su *Diana*, reúne a la joven con su hermano Marcello, protagonista junto con su amada Alcida de una arriesgada peripecia al estilo bizantino que terminará con éxito en el palacio de la maga Felicia. Pese a recuperar el motivo, Gil Polo no hace ningún hincapié en el dato de la «similitud en rostro» de los mellizos, antes prolonga la anagnórisis manteniendo el diálogo entre los hermanos hasta que Felismena, después de buen rato, «cayó luego en la cuenta que era su propio hermano». El potencial narrativo del parecido extraordinario (con su arsenal de confusiones, sorpresas, intercambios, etc.) queda así del todo desaprovechado. Por contra, en la primera de las continuaciones de *La Diana*, la de Alonso Pérez, el motivo literario sí que llega a estructurar buena parte de la obra y se presenta ya con rasgos más cercanos al caso cervantino, empezando por la vuelta a la pareja unisexual de los gemelos (Delicio-Partenio), que Cervantes, como queda dicho, intensifica poniendo en juego dos gemelas con dos gemelos. En realidad, la narración de Pérez funde dos esquemas narrativos distintos, ambos aprovechados luego por Cervantes en dos secuencias textuales separadas (la de Teolinda-Arriadoro y la de Timbrío-Silerio): que Delicio y Partenio son hermanos gemelos (separados, siendo niños, como los *Menechini*, y criados por padres distintos) sólo se sabrá al final de la novela, lo cual servirá para justificar de forma más natural la perfecta especularidad física entre los dos, que tanto sorprende a los terceros. Antes de ese momento, las acciones de los jóvenes responden en todo al esquema narrativo —también tópico— de los *dos amigos*, puesto que, sin estar enterados de su consanguinidad, se ayudan, asisten y socorren mutuamente en el terreno de prueba más difícil para la concordia entre los individuos, el amoroso. La afinidad entre los *gemini* determina que Delicio y Partenio tengan el mismo objeto del deseo: «Entramos a dos Partenio y yo vimos a esta soberana virgen [Stela] y entramos a dos quedamos presos de su graciosa vista». Sin embargo, el peso del vínculo de la amistad, según los rigurosos dictámenes platónico-renacentistas en la materia, es tal que el conflicto se soluciona fácilmente con la doble renuncia a la amada por parte de uno y otro, primero Partenio, en favor del amigo (en realidad, hermano), Delicio, y luego al revés. El texto apunta, así, a reafirmar los valores éticos que la pareja de *simillimi* simboliza en la obra, en correspondencia con lo que prescriben

las creencias milenarias acerca de estos dobles: en tanto que ideal de perfecta simetría y especularidad entre dos unidades, la *philia* que los une les lleva a inspirar constantemente sus conductas en una homología de sentimientos que aspira a realizar una *reditio ad inini*.

Ahora bien, no hay que hacer muchos esfuerzos para reconocer en el episodio cervantino una destrucción total de este modelo de conducta. En cierto sentido, es como si Cervantes estuviera combinando el esquema ofrecido por la *Segunda Diana* —más conservador, más cercano a la formulación clásica y simbólica de la *consortio gemelar*— con el avance que ya había conocido a manos de Montemayor en el episodio de Ismenia y su primo-gemelo Alanio. Aquí, la presencia de los dobles (hombre y mujer, a diferencia de la solución cervantina) contamina el armónico clima de las relaciones entre los pastores: como consecuencia de una burla ideada por Ismenia, Selvagia se enamora de Alanio y este, que antes amaba a su prima, le corresponde, hasta que vuelve a sentirse atraído por Ismenia cuando esta se enamora de Montano, primero fingidamente y luego de veras. Cervantes debió de quedar muy contagiado por la carga explosiva de estas alteraciones, pero como «la identidad de *La Galatea* no está dada en el acto de la imitación, sino en la intención que se infunde en lo imitado» (Avalle-Arce 1975a:230), decidió extremar el recurso con una serie de variaciones.

En efecto, si por un lado, como se ha visto, Cervantes actúa en conformidad con el arquetipo originario —reestableciendo el esquema de la separación de los hermanos (en ambos casos); valiéndose de la pareja unisexual y de la alternancia en su presencia, como en las escenas teatrales; justificando el parecido por la relación de consanguinidad, pero al mismo tiempo insistiendo mucho en el carácter extraordinario del fenómeno al señalar las acciones de sorpresa de los demás ante los gemelos («y decían que tal maravilla como la de pareceros yo a ti, y Galercio a Arriadoro, no se había visto en el mundo») —, por otro lado subvierte los valores alegórico-simbólicos del tópico, haciendo que la gramática del conflicto y del engaño salga triunfante y que, al final de la historia, el código de la burla se imponga definitivamente sobre el de la justicia. Bien mirado, el texto había ido preparando este desenlace infeliz desde las primeras líneas de la introducción del caso, cuando Teolinda ya subraya una diferencia de carácter entre ella y su hermana: «En una sola cosa, a lo que yo creo, nos hizo bien diferentes la Naturaleza, que fue en las condiciones, por ser la de

mi hermana más áspera de lo que mi contento había menester». Luego, Cervantes explota este importante rasgo de discontinuidad con el motivo gemelar recurriendo para ello a un rasgo que tiene la capacidad de activar la natural propensión al mal de la hermana menor. El descubrimiento de la existencia de un objeto —Artidoro— que alimenta las pulsiones eróticas de Teolinda será el aliado que avivará en Leonarda la iniciativa de entrometerse en la relación de su hermana e impedir que culmine felizmente. En realidad, en un primer momento, cuando es Artidoro quien se dirige a ella tomándola por Teolinda, todavía estamos ante una tematización de los idénticos bastante trivial: el *error* se genera en un banal desconocimiento; a partir, sin embargo, del momento en que Leonarda, ya enterada de la equivocación del joven («Luego digo yo en la cuenta, considerando que él daba en el *error* en que otros muchos han dado»), decide de forma deliberada prolongar la confusión del otro haciéndose pasar por su hermana, aquella equivocación accidental se transforma en *engaño* voluntario, perpetrado con intención. Además, si la usurpación de identidad cuenta inicialmente con la justificación positiva de la necesidad de defender el honor de Teolinda (de las pretensiones de un joven descaído), más tarde la suplantación forma parte del plan de Leonarda de conquistar al amado de su hermana:

Hallote [Leonarda], y fingiendo ser yo —que para solo este daño ordené el ciclo que nos parecíamos—, con poca dificultad le dió a entender que la pastora que en nuestra aldea le había desdenado era una su hermana que en extremo le parecía. En fin, le contó por suyos todos los pasos que yo por él he dado, y los extremos de dolor que he padecido... (libro VI, p. 425).

Por lo demás, el intento de Leonarda de ganar el amor de Galericio, hermano gemelo de Artidoro, es sólo una fase intermedia en este proceso de progresiva sustitución identitaria, cuyos mecanismos psicológicos podemos explicar merced a la teoría del deseo metafísico elaborada por René Girard [1961, 2011] y aplicada por destacados representantes de la *psychocritique* (Cesáreo Bandera, Louis Comber) a nuestros materiales cervantinos.⁴¹ La estructu-

⁴¹ Un útil repaso de las contribuciones ofrecidas al cervantismo desde los distintos enfoques psicológico, psicoanalítico («and gender-inflected analysis») y psico-crítico se ofrece en Cruz [2002].

ración psíquica del deseo sobre la base de mecanismos miméticos —se desea un objeto porque hay otro que también lo desea, según un esquema triangular, y no por las cualidades específicas de ese objeto ni en razón de una relación lineal, directa, con él— explica claramente el proceso que rige la conducta de Leonarda. Contagada por el deseo de su hermana —en los gemelos, dada su simetría psíquica conatural, el mimetismo es casi un efecto mecánico, inevitable—, Leonarda se siente atraída por Artidoro precisamente en tanto que objeto deseado por su hermana; y a Galericio, mera presencia vicaria de su hermano, lo desea por ser un duplicado de Artidoro.⁴² El vínculo mimético con el objeto del deseo desenañada mecanismos de competencia que vuelven la relación entre las hermanas sumamente conflictiva; las acciones engañosas de la áspera Leonarda —quien no es capaz de neutralizar la tensión renunciando al amado en favor de un propósito superior de armonía compartida— terminan propagando el conflicto hasta el punto de generar parejos sentimientos de enemistad en su competidora Teolinda, ya consciente de la duplicación engañosa de su doble: «Y no te basta haberme una vez apartado de mi bien, sino agora que le hallo quieres decir que es tuyo? Pues desengañate, que en esto no te pienso ser hermana, sino declarada enemiga» (p. 269). Hay que concluir, por tanto, que en manos de Cervantes la pareja de gemelas se ha vuelto un dúo antagonico,⁴³ y a medida que va avanzando la historia, de la benevolencia tradicional de los *geminii* no queda ni huella. Este hallazgo cervantino no podía resultar más

⁴² Al final, referirá Teolinda las razones de su hermana: «Y que, pues los dos eran uno solo en cuanto a la apariencia y gentileza, que ella se tenía por dichosa y bien afortunada con la compañía de Artidoro» (p. 425). Hay que señalar, sin embargo, que Teolinda también trata a Galericio como sustituto de su Artidoro: «Todo el tiempo que Galatea y Rosaura gastaban en hablar a Mauvita, le entretenían Teolinda y Leonarda en mirar a Galericio; porque, cebados los ojos de Teolinda en el rostro de Galericio, que tanto al de Artidoro semejaba, no podía apartarlos de mirar, y como los de la enamorada Leonarda sabían lo que miraban, también le era imposible a otra parte volverlos» (p. 271).

⁴³ Lo cual, por otro lado, trae a la memoria otro motivo tópico y de larga tradición (mítico-legendaria y literaria), el de los hermanos opuestos en todo (rivales, antagonistas, competidores), hipótesis de las fuerzas antitéticas que gobiernan el cosmos (Eftaltes y Oto, Jacob y Esau). Es que —nos lo recuerda Girard— tanto el exceso de semejanza como de diferencia termina sumiéndolo todo en lo indiferenciado, lo cual causa inevitablemente confusión y miedo a lo desconocido e incomprensible.

moderno: la similitud deja de ser benéfica cuando los deseos son los mismos. Una vez más, el espacio novelesco sirve para la representación del desorden de la existencia cotidiana, esa vida real en la que las pasiones se manifiestan sin cortapisas.

Ahí estriba, justamente, la función de *warning* que El Saffar [1984] atribuye a la narración de Teolinda para con el personaje primario de Galatea: como las historias intercaladas guardan —como ya se ha visto por Lisandro— una relación de especularidad con la historia primaria, se establece un vínculo de afinidad entre quien relata y quien escucha (en este caso, Galatea y Florisa); y como, además, estas historias tienen el mérito de develar rasgos de la personalidad de los protagonistas que la pastoral tiende a ocultar, a Teolinda le corresponde mostrar ahora «cuán vulnerable al desorden resulta ser el narcisismo de Galatea», poniéndola así en guardia contra «la autosuficiencia de la que hacen gala habitualmente los personajes femeninos y la posibilidad de que venga a destruirla un "hombre de fuera de la ciudad"». Este es, como se sabe, el imprevisto destino que aguarda a la confianza excesiva de Galatea en la eterna devoción de Elicio.

«*La ley de la amistad sincera*»

Es fácil convenir en que la historia de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca «supone la mayor ampliación argumental, espacial y temporal de *La Galatea*, introduciendo en el reducido mundo de las riberas del Tajo buena parte de España e Italia y el mar Mediterráneo». ⁴⁴ Al tiempo, es innegable que, desde el punto de vista morfológico, cumple en complejidad estructural con la precedente de Teolinda, Leonarda, Artudoro y Galercio, puesto que al autor le son necesarios hasta ocho puntos de engarce para integrar dentro del marco arcádico una materia que se extiende a lo largo de la mayoría de los capítulos de la obra. En efecto, al poco de interrumpirse, en el libro II, el relato de Teolinda por la llegada de dos pastores vecinos suyos en las riberas del Henares, Tirsi y Da-

⁴⁴ Mañoz Sánchez [2003:80], quien, además de un muy atinado recorrido por los distintos segmentos de este tercer calado narrativo, ofrece la más clara y eficaz reconstrucción de la técnica de interpolación de todas las historias secundarias de *La Galatea* en su entramado medular.

món —trasunto bucólico de dos poetas amigos del autor, Francisco de Figueroa y Pedro Laínez—, autóctonos y forasteros se encaminan juntos a la aldea, intercambiando canciones con el prescriptivo acompañamiento de rabeles y zampoñas. Es Erastro quien, al escuchar el sonido de un arpa proveniente de una ermita «que en la ladera de un montecillo estaba», avisa a los demás de la presencia de un mozo que lleva doce o catorce días viviendo una vida demasiado áspera para su edad, con el único consuelo que le da el canto. La curiosidad obra en los demás, indefectiblemente, de la manera habitual: «sin ser vistos ni sentidos», se ponen a escuchar sus versos, teniendo acceso así, según el dispositivo ya señalado, a un concentrado anticipo de la historia que se va a contar seguidamente. Que sea Erastro quien introduce y presenta al desconocido (rompiendo con esto el texto la costumbre de ver llegar el nuevo personaje al encuentro de los demás), no es un detalle de escasa relevancia, puesto que en la economía de paralelismos y correspondencias subterráneas que gobierna los dos niveles de la obra, si la historia de Lisandro guardaba relaciones de reflejo con Elicio, y la de Teolinda estaba destinada a Galatea, todo autoriza a pensar que la tercera interpolación tenderá sus paralelos con la figura de Erastro. Silerio, de hecho, «desempeña un papel similar al de Erastro» (El Saffar 1984:36), como se verá a continuación.

Ya se ha dicho más arriba que, cuando los pastores irrumpen en la ermita para hablar con Silerio, se lo encuentran en una pose plástica que tiene mucho de ékfrasis pictórica o escultórica:

Estaba con la cabeza inclinada a un lado, y la una mano asida de la parte de la túnica que sobre el corazón caía, y el otro brazo a la otra parte flojamente derribado. Y, por verle desta manera, y por no haber hecho movimiento al entrar de los pastores, claramente conocieron que desmayado estaba, como era la verdad, porque la profunda imaginación de sus miserias, muchas veces a semejante término le conducía... (libro II, p. 11).

Cuando, a los pocos minutos, el joven se recupera de su paroxismo, los pastores oírán de su propia boca que su mal le viene de haber perdido a su amigo del alma Timbrio, a causa de una imprudencia suya. Y de haber tenido que sacrificar su amor por Nísida en aras de la fidelidad al amigo; retirarse a la ermita y entregarse a una vida de meditación y contemplación era el castigo adecuado para expiar su culpa. Contrariamente a lo que podría parecer a prime-

ra vista, el retiro de Silerio no responde, por tanto, a motivos religiosos, sino a la necesidad de vivir de lleno el fracaso como amigo y como amante. Es una huida del mundo que, tanto en la dimensión simbólica como en la psicoanalítica, se corresponde con un caso de muerte aparente: «la condición de eremita es un eufemismo de la tumba», mantiene Comber [1980:457], originado en una «hypovirilité evidente» y que se hará patente al exponer, por medio de su propia relación autobiográfica, las razones de este fracaso. Desde otra perspectiva, Egido [1994c:335] también hace hincapié en la figura de Silerio en tanto que «poeta del desengaño que sólo espera la muerte», y recuerda, más en general, cómo a Cervantes siempre le fascinó este tipo literario, tanto que «permaneció fiel a la figura del eremita desde *La Galatea* hasta el *Persiles*» (p. 333), aunque desarrollando el arquetipo de forma distinta según los contextos genéricos: aquí, en la pastoril, lo emplea en su versión pura, sin salpicarlo con las dobles sátiras que marcan, por ejemplo, las parodias quijotescas. Es que, explica muy claramente la estudiosa, el arquetipo del ermitaño en *La Galatea* es el fruto de un proceso de «sacralización del salvaje, símbolo del deseo y de lo diabólico, puesto allí para purgar sus desengaños. Pero Cervantes prescinde en él del utilaje del anacoreta, reduciéndolo a los signos mínimos de su configuración simbólica» (p. 337). Una voluntad de desalegorización manifiesta ya en la elección de no situar a su ermitaño en las consabidas cuevas o grutas, sino en un espacio abierto, accesible para los de fuera y escasamente conciliable con la meditación. La de eremita, por tanto, es para Silerio una condición tan sólo aparente, no tanto por ser un disfraz temporal, sino sobre todo porque siempre que cree estar lamentándose en soledad, en realidad hay gente cerca, escuchándole a escondidas. Como bien apunta Hernández Pecoraro —recuperando una antigua intuición de Vossler, quien negaba a la novela pastoril la condición de literatura de la soledad—, en lugar de estar entregado al silencio, Silerio no para de comunicar y de comparir repetidamente su historia con una notable cantidad de oidores e interlocutores.⁴⁵ En fin, que si con la aparición del mediatubundo Silerio el lector esperaba hallarse ante un caso de pastoril a lo divino, deberá

conformarse con una versión, todo lo estilizada que se quiera, de un personaje que es víctima a la vez del amor hereros y de la ley de amistad. Por eso, su propósito inicial de retirarse para «volver el pensamiento a mejor norte» y vivir al servicio de Dios se apagará súbitamente cuando el hado le devuelva a su condición de amigo y le depare una posibilidad de casamiento.

El primer segmento de esta movida historia, ambientado entre España e Italia, en espacios prevalentemente urbanos, corresponde a la reconstrucción retrospectiva del pastor ermitaño y se extiende a lo largo de los libros II y III, interrumpiéndose hasta tres veces sólo en esta parte. Silerio, cuya narración se produce mientras que los pastores caminan en grupo hacia la aldea, va contando que se había criado en Jerez junto con un caballero, Timbrio, cuya amistad procuró áfamosamente hasta convertirse para todos en los amigos por antonomasia. Siendo ya mayores, Timbrio se vio envuelto un día en una pendencia con otro caballero, un tal Pransiles (posible reminiscencia de Parisiles, personaje de la *Segunda Diana*), a raíz de la cual, para evitar males mayores, decidió trasladarse a Italia; allí se ofrecía Timbrio, fuese en Milán o en Nápoles, a darle a Pransiles la satisfacción que le pidiese.

Así que Timbrio salió de Jerez camino de Nápoles, sin que Silerio pudiera acompañarle, pues se encontraba enfermo. Sin embargo, a los pocos días, ya recuperado, y con el deseo de reunirse con su amigo, Silerio se embarcó en Cádiz; al recalar su galera en las costas catalanas, se encontró con Timbrio en el cortejo que lo llevaba al patíbulo, encadenado y con una sogá al cuello; el reo era víctima de un error judicial: lo habían tomado por miembro de una compañía de bandoleros y, por ello, condenado a muerte. Sin pensarlo dos veces, Silerio salió en defensa del amigo espada en mano y, con ayuda de unos sacerdotes, consiguió salvarle la vida y que se reparase en una iglesia; en cambio, él terminó preso. Mientras Timbrio buscaba la manera de devolverle el favor al amigo, un inesperado asalto de piratas le permitió recuperar la libertad a Silerio. Vuelto a Barcelona, se embarcó con destino a Nápoles, tras saber que Timbrio, al no recibir noticias suyas, había tomado ese rumbo. Llegado a Nápoles, y ya recuperado de sus heridas, se reunió con Timbrio, encontrándolo presa de una «enfermedad tan extraña» que le hacía temer por su vida. El propio Timbrio le hizo saber que la causa de su estado era el amor por Nisída, una hermosa dama napolitana, pero de origen español, que no

⁴⁵ Hernández Pecoraro [2006:106]. Discrepa, por tanto, su visión de la de Gaylord [1982b], quien reconoce en el eremitismo de Silerio un refugio real del caso de la comunicación humana.

sabía cómo conquistar. Silerio, como buen amigo, decidió «poner por él la hacienda, la vida y la honra», para lo cual se disfrazó de truhan y buscó la manera de ser admitido en casa de la dama, con idea de ir poco a poco ablandándola en favor de Timbrio. Sin embargo, ganada la entrada a la casa con la falsa identidad de As-tor, lo que pasó fue que la vista de la hermosa Nísida pudo tanto con él, que se prendó inmediatamente de ella, y «en un punto, en un momento, los reparos y pertrechos» de su lealtad estuvieron a punto de venirse abajo. Sin embargo, tras las vacilaciones iniciales, Silerio consiguió reprimir sus deseos y callar su secreto. Su alcabuetería fue tomando, así, buen rumbo, tanto que consiguió que Timbrio y Nísida empezaran a comunicarse por carta. Mientras, él seguía sufriendo los efectos de una violenta psicomaquia:

A vuestra consideración discreta dejo [interpelando a sus oidores] el imaginar lo que podía sentir un corazón a quien de una parte combatían las leyes de la amistad, y de otra las inviolables de Cupido; porque si las unas le obligaban a no salir de lo que ellas y la razón le pedían, las otras le forzaban que tuviese cuenta con lo que a su contento era obligado (libro II, p. 127).

Los sobresaltos llegaron a apretarle tanto que también él empezó a perder la salud, poniéndose «tan flaco y amarillo que causaba general compasión a todos». En esto, por una inopinada circunstancia, Timbrio llegó a descubrir el secreto de Silerio, y, en pago de lo que antes había hecho por él, decidió renunciar a sus pretensiones sobre Nísida y abandonar el lugar. Silerio, sin embargo, consiguió evitar su partida mintiéndole acerca de la verdadera identidad de su amada (le dijo que amaba a Blanca, hermana de Nísida).

Recompuesta la situación entre ellos, llegó el aviso del caballero jerezano agraviado por Timbrio de que estaba en Italia para el desafío. De inmediato se hicieron los preparativos, y entre ellos Silerio acordó con Nísida que, al concluirse el duelo, él le informaría del resultado corriendo a su casa con una toca blanca en el brazo como señal favorable. Pero lo que pasó, llegado el día, fue que, por la prisa de comunicar a Nísida la victoria de Timbrio, Silerio se olvidó de la toca, con lo que Nísida, creyendo muerto a su amado (otra revistación de la historia de Piramo y Tisbe), sufrió un desfallecimiento. El accidente llegó a Timbrio como la falsa noticia de que su amada había muerto, de modo que, presa de un dolor inconsolable, desapareció de la ciudad sin dejar rastro.

Movido por el sentimiento de culpabilidad no menos que por el deseo de volver a hallar a su amigo del alma, Silerio se puso en seguimiento de Timbrio hasta llegar a la ciudad de Toledo (de donde era originaria la familia de Nísida), pero, al no hallarlo, solo y desesperado se retiró a la ermita donde los pastores lo habían encontrado, para hacer penitencia de sus imprudencias.

Habrá que esperar al libro V, como se recordará, para que tenga lugar el reencuentro entre Timbrio y Silerio, junto con Nísida y Blanca, aunque los tres últimos ya andaban en el espacio arcaico —pero inicialmente ocultando su identidad— desde la altura del libro IV. Antes de pasar a las secuencias posteriores del relato, es preciso señalar, como en los casos anteriores, las específicas funciones narrativas de esta analepsis de Silerio. Buena parte de los estudios críticos ponen en relación este texto cervantino con la historia de Tito y Gisippo del *Decamerón* de Boccaccio (X, 8), sobre todo por la coincidencia de su núcleo conceptual: la compenencia de generosidad entre dos amigos que, por turno y según las circunstancias, a través de renunciaciones o sacrificios personales dan prueba de la absoluta primacía de la amistad en su jerarquía de valores. La *novella* de Boccaccio coincide con la de Cervantes en dos constantes temáticas: un favor amoroso y otro relacionado con la justicia. En cuanto a lo primero: Gisippo, que está a punto de casarse con Sofronia, al descubrir que su amigo del alma, Tito, está al borde de la muerte por amor hacia la futura esposa, se declara dispuesto a cederle su amada al amigo, predisponiendo para ello que, la noche de bodas, Tito le sustituya en la cama con Sofronia. Quizá algo escandalizado por lo escabroso del *bed trick* boccacciano, Cervantes elimina el componente sexual y mantiene el carácter prematrimonial de la trama hasta el final. En cuanto a lo segundo: cuando después de largo tiempo Gisippo se ve obligado a dejar su ciudad, Atenas, por razones políticas y por sus dificultades económicas, viaja hasta Roma, donde reside por entonces Tito; al llegar a casa de su amigo, este no le reconoce, con lo que Gisippo se retira a dormir en una gruta, donde coincide con unos criminales, lo que acaba causando que lo acusen de un homicidio. Cuando ya está a punto de ser ejecutado, en presencia del emperador Octaviano, Tito reconoce por fin en el reo a la persona del amigo, y entonces no duda en autoacusarse él del delito con tal de salvarle. Apiadado por el noble gesto, el verdadero asesino se manifiesta y confiesa el crimen. Con respecto a este segundo motivo,

Cervantes, además de aclimatar la historia en un espacio más familiar y de época contemporánea, también interviene en la distribución secuencial, puesto que anticipa la prueba de amistad relacionada con la salvación del amigo en peligro inminente de muerte, mientras que retrasa, hasta después del traslado a Nápoles, el núcleo erótico relacionado con la renuncia del amigo a su propio objeto del deseo. Además, en ambos casos es Silerio quien se sacrificaba por Timbrio (aunque también queda claro que este no rechaza el intercambio de favores previsto en el modelo). Alarcos García [1950:206] mantiene que «la distinta configuración de las dos narraciones, y la presencia en ellas de pormenores no comunes ni análogos, inducen a pensar que la de Cervantes no es una adaptación de la de Boccaccio, pero sí ha sido sugerida por ella».⁴⁶ Más en concreto, la diferencia sustancial estriba, según Alarcos, en que, mientras que la *novella* del italiano está planteada como caso ejemplar de amistad y magnanimidad, la del español «está pensada y moldeada como una novela de lances de amor y fortuna». Ahora bien, sin negar que Cervantes sometió el esquema narrativo a un ejercicio de *amplificatio*, con el concurso de materiales propios del género bizantino (la pararración que correrá a cargo de Timbrio en el libro V es en sí una novela de aventuras, con todo su arsenal de rápidos cambios espaciales, naufragios, raptos, separaciones y reuniones),⁴⁷ con todo, creemos que habrá que reconocer en otros factores los matices de esa «distinta configuración», sobre

⁴⁶ Véanse también Bounland [1903:1-23] y Fainelli [1920:89-105]. Y, en relación más específica con nuestro episodio, Rotunda [1920], López-Estrada [1948:102-105], Sánchez [1952 y 1953], Díaz Ferriz [1990], Barbagallo [1994], Muñoz Sánchez [2003d], Scamuzzi [2007] y Baquero [2013].

⁴⁷ Tras realizarse la anagnórisis y reunificación de Timbrio y Silerio, este pasa a dar cuenta de lo ocurrido después de que su amigo había dejado Nápoles, de manera que su narración complementa perfectamente lo narrado antes por Silerio. Efectivamente, Timbrio se embarcó en Gaeta con la intención de volver a España. En el mismo barco se topó con Nísida y Blanca, las cuales, en hábito de peregrinas, se dirigían a Santiago de Compostela. Posteriormente, el barco fue abordado por las galeras turquesas de Arnaut Mamí, quien al poco se sintió atraído por la cautiva Nísida. Afortunadamente, la intervención de una tempestad llevó el navío hasta el mismo pueblo de la costa catalana donde Timbrio estuvo a punto de ser ejecutado. Una vez liberados, los jóvenes, en compañía de Darinto, otro compañero de fortuna, se pusieron a la búsqueda de Silerio. Concluida la narración, como se sabe, Timbrio le confiesa a Silerio que Blanca está enamorada de él; la perspectiva de un próximo matrimonio entre ambos hace que Darinto se marche desilusionado.

todo a la vista del hecho de que tanto Gaspar Gil Polo como Alonso Pérez, en la fragua de sus respectivas *Dianas*, ya habían forjado el metal bizantino, acimatando su presencia dentro de lo pastoril y señalándole a Cervantes una senda narrativa más.

En primer lugar, y para ir completando el discurso relacionado con las fuentes, es de sobra conocido, por el valioso trabajo de Avallé-Arce [1957], que si nuestro autor decidió que su historia arrancase de una coordenada textual tan específica como «casi olvidándose a los que nos conocían el nombre de Timbrio y el de Silerio (que es el mío), solamente “los dos amigos” nos llamaban, haciendo nosotros, con nuestra continua conversación y amigas-bleas obras, que tal opinión no fuese vanía» (p. 113), es porque quería hacer reconocible su natural inscripción en un tema que, antes que proceder de Italia, ahonda sus raíces en España y alimenta una nutrida serie de reelaboraciones autóctonas. El tema literario de «los dos amigos» (o arquetipo más bien, en tanto representación simbólica de específicas imágenes depositadas en el inconsciente colectivo), aclara Avallé-Arce, debe su estado embrionario a un cuento oral, de derivación oriental, que luego, en época medieval, se aclimató en la tradición occidental del *exemplum* o cuento didáctico, sobre todo merced a la labor del aragonés—médico asturónomo y astrólogo hebreo—Moshé Sefardí, predicador bíblico luego convertido al cristianismo con el nombre de Pedro Alfonso (Alfonso). Este, alrededor del año 1190, compuso en latín, con el título de *Disciplina clericalis*, una recopilación de cuentos destinada a la formación de los letrados. Pues bien, el segundo de los cuentos ahí recogidos trata precisamente de las pruebas de extremada generosidad protagonizadas por una pareja de amigos, relato cuya proyección posterior alcanzará, nos dice Avallé-Arce, hasta comedias, novelas y cuentos del siglo XVII (y aun más allá), con especial incidencia en el panorama de la forma narrativa corta en toda Europa.⁴⁸ Boccaccio, en efecto, conocía perfectamente la recopi-

⁴⁸ Para el área ibérica, Avallé-Arce identifica los hitos fundamentales del tema, tras la *Disciplina clericalis*, en *El libro del caballero Cifar* (c. 1300), *El libro de los exemplares por A. B. C.* de C. Sánchez de Vercial (1400-1421), *La vida de Xopet* (1489), el *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del axedrez* (1549) de M. de Reina, la *Segunda Diana* (1563) de A. Pérez (ejemplo muy relevante para nuestro tema), el *Patrimonio* de Timonedá (1567) y unas cuantas más para los años posteriores a *La Galatea*.

lación del aragonés y reelaboró la versión del cuento de los dos amigos, inicialmente ambientado en Babilonia, trasladando la acción a Atenas y Roma, en consonancia, quizás con la centralidad que la *amicitia* gozaba en la cultura antigua.⁴⁹ Visto así, la versión de Boccaccio viene a representar una tesela, una más, de un mosaico muy amplio de adaptaciones del tema. Por tanto, convendrá buscar los precedentes de la reelaboración cervantina en el cauce de la tradición autóctona española, antes que o junto con su propagación italiana. Aunque sí hay que reconocer que el tránsito de la Edad Media a la modernidad —y precisamente en el xvi, cuando la influencia de Boccaccio, gracias a las traducciones, imitaciones e imitaciones «triumfa en España»— produce una falla decisiva en la evolución del tema y su axiología: el cuento empieza a desmarcarse de su estatuto didáctico para alcanzar una dimensión más novelesca, precisamente en la dirección consagrada por el *Decamerón*.⁵⁰

Es indudable, en todo caso, que lo que más le debió atraer al autor de *La Galatea* del esquema estereotipado de «los dos amigos» fue el eje constituido por el debate entre las leyes del amor y las de la amistad, tan bellamente expuesto por Silerio en versos de resonancias garcilasianas:

Del caro amigo el lastimado pecho
enterneció este mío,
y la empresa difícil tomé a cargo.
¡Oh discreto fingir de desvarío!
¡Oh nunca visto hecho!
¡Oh caso gustosísimo y amargo!
¡Cuán dadivoso y largo
amor se me mostró por bien ajeno,
y cuán avaro y lleno

⁴⁹ Centralidad recuperada en el Renacimiento gracias a la combinación entre la ideología neoplatónica y unas cuantas supervivencias tardoscolásticas. Se trata de un marco cultural imprescindible para el adecuado abordaje de la temática heráutica de la amistad en Cervantes (Gherardi 2007:143-156 y, sobre todo, Gil-Ole 2013).

⁵⁰ «Mientras el fin didáctico fue lo primordial no se veía la necesidad de reelaborar la materia; pero ahora se persigue el fin artístico, y para llegar a él cada autor moldeará el cuento de acuerdo con sus intenciones» (Avalle-Arce 1975b:173).

de temor y lealtad para conmigo!
Pero a más nos obliga un firme amigo.

(Libro II, pp. 108-108, vv. 23-33)

Una cuestión que, como es notorio, el autor reanudará con mayores implicaciones temáticas y semánticas en el *Quijote*, tanto a través de la ingenua amistad de Cardenio defraudada por Fernando (*Quijote*, I, 23), como, y sobre todo, por medio de la trágica historia de «los dos amigos», Anselmo y Lotario (*Quijote*, I, 32-35). *Novella*, la del *Curioso impertinente*, que tiene su elaboración *in nuce* precisamente en nuestro episodio pastoril, pero cuyo desarrollo se desvía notablemente, sin embargo, de este, hasta el punto de subvertirlo por completo, tanto por lo que atañe a sus resultados finales (sometida a prueba, la amistad sucumbe a la fuerza del deseo), como a sus componentes estructurales (en el *Curioso*, se recupera el marco institucional del matrimonio) y genéricos (la acción de la *novella* no sale del asfixiante perímetro de la casa de Anselmo: no hay ni rastro de las peripecias y variedad espacial de *La Galatea*).⁵¹

El episodio de Timbrio y Silerio, en cualquier caso, lega a sus proyecciones posteriores un núcleo común: la prueba o favor que se requiere del amigo está directamente relacionada con la presencia de una amada (cuya conquista se ve dificultada casi siempre por obstáculos familiares), la cual, de objeto del deseo exclusivo de uno pasa a ser deseada por ambos amigos (Silerio, al ver a Nísida, queda prendado; Fernando, nada más descubrir la figura de Luscinnda, se siente inmediatamente fascinado por ella; Lotario, a pesar de sus resistencias, termina rindiéndose al encanto de Camilia).⁵² De ahí que el equilibrio pacífico que hasta ese momento gobernaba la relación entre los amigos se vea ahora amenazado por la competencia amorosa. Ahora bien, la complementarie-

⁵¹ Véanse al respecto, sobre todo, Ayala [1965], Pericas Ponsetti [1975], Neuschäfer [1990], Barbagallo [1994], De Armas Wilson [1987] y Nardoni [2005:97-99]. Las recientes contribuciones de Scamuzzi [2010] y Bravo Ramon [2013] no tratan del *Curioso* en relación con el episodio de *La Galatea*.

⁵² Dicho en otras palabras, las del lenguaje psicoanalítico: los amigos que hacen de mediadores en la relación amigo-amada terminan concluyendo deseos autónomos hacia el objeto; otra vez, el triángulo metafísico.

dad de fondo que los une —afinidad de carácter y condición social, trayectorias vitales y aficiones parecidas, etc.— hace que se les perciba como doble el uno del otro, dos identidades perfectamente fundibles. En definitiva: esta del amigo como *dimidium* o *alter ego* (según se subraye la idea de escisión o la de proyección del yo en el otro) es otra variante del arquetipo del doble y, al igual que los gemelos (de los que se diferencian en muchas versiones literarias tan sólo por la falta de consanguinidad), símbolo y estructura antropológica asociada a lo armónico y, por ende, benéfico. Tanto es así que páginas arriba llegamos a conjeturar que la argamasa para la construcción del episodio pudo recibirla Cervantes de la *Segunda Diana* de Pérez, obra en la que el motivo gemelar corría por debajo del tema, mucho más patente, de «los dos amigos».

La representación literaria de la amistad en época tardorrenacentista se mantiene anclada en la antigua visión heroica de la relación: el amigo, siendo *áster ego*, tiene la función de ayudar a conseguir lo que uno por sí solo no logra alcanzar; declarándose dispuesto a posponer cualquier bien propio (honor, dinero, familia, fama) ante las necesidades del otro. De ahí que la ficción recorra habitualmente al motivo de la prueba como medio de mostrar la resistencia y fundamento de la amistad. De ahí también que la dependencia afectiva y psicológica de los amigos —percibidos cada uno como el duplicado del otro— vuelva sumamente problemática la cuestión de la identidad y sus confines (siempre vacilantes, en virtud de los naturales mecanismos de identificación y proyección psíquica que alimentan su relación).

Sileno, lo repetimos, entra en el terreno de la relación Timbrio-Nisida a fin de favorecer el deseo del amigo de obtener los favores de la joven; sin embargo, al descubrir en ella los encantos que la hacían tan deseable a los ojos de Timbrio, no puede sino compartir la atracción sufrida por su amigo, y termina así siendo víctima de su propia mediación. Por esta vía triangular y mimética llega, pues, a ser sujeto titular de un deseo claramente dirigido por el otro: escoge a Nisida como objeto porque Timbrio, su modelo, le orienta involuntariamente hacia ella. Sólo falta ahora que esta estructura psíquica se exteriorice. El paroxismo mimético no tarda en producirse: la misma enfermedad padecida al principio por Timbrio pasa a afligir ahora a Sileno. Valgan las palabras del mismo Sileno para denunciar el contagio:

Pero ya que los muchos días y la mucha conversación mía, y la grande amistad que todos los de aquella casa me mostraban, hubieron quitado algunas sombras al demasado temor que de descubrir mi intento a Nisida tenía, determiné ver a do llegaba la ventura de Timbrio, que sólo de mi solicitud la esperaba. Mas, ¡ay de mí!, que yo estaba entonces más para pedir medicina para mi llaga que salud para la ajena, porque el donare, belleza, discreción, gravedad de Nisida, habían hecho en mi alma tal efecto, que no estaba en menos extremo de dolor y de amor puesta que la del lastimado Timbrio (libro II, pp. 126-127).

El rasgo que singulariza a Sileno con respecto a los demás pasadores de *La Galatea*, y que lo acerca al mismo tiempo a muchos de los demás *locos* cervantinos (Cardenio, Anselmo, Don Quijote...), es precisamente esta capacidad de autoexaminarse («Sileno es el personaje más complejo, gracias a la autognosis», Muñoz Sánchez 2003a:13), más concretamente, de examinarse desde una perspectiva que le permite reconocerse como víctima del deseo (no quiero dejáros de decir cómo comencé a dar muestras de mi *locura*), trastorno que se manifiesta, además, según la modalidad específica de la idea fija: «el estar transportado en mis continuas imaginaciones». Sin embargo, este deseo está destinado a la frustración, puesto que las ineludibles leyes de la amistad le impiden realizarlo: en Sileno, es evidente, el deseo se origina en la misma ley que lo prohíbe. Una ley, severa, imperativa —una fe la define el sujeto—, que le obliga a dejar en suspenso la ley de Cupido y a ocultar sus sentimientos:

Si por romper este mi frágil pecho
y despojarme de la dulce vida,
quedase el suelo y cielo satisfecho
de que a Timbrio guardé la fe debida,
sin que me acobardara el crudo hecho,
yo fuera de mí mismo el homicida;
mas si yo acabo, en él acaba luego
la amorosa esperanza y crece el fuego.

Silencio eterno a mi cansada lengua
pondrá la ley de la amistad sincera,
por cuya sin igual virtud desmenga
la pena que acabar jamás espera.

mas, aunque nunca acabe y ponga en mengua la honra y la salud, será cual era mi limpia fe: más firme y contrastada que roca en medio de la mar airada.

(Libro II, pp. 133-234, vv. 9-16 y 25-32)

Lo cual no importa mucho, puesto que lo que cuenta aquí, para los dos amigos, no es el objeto del deseo ni las posibilidades que se tengan de satisfacerlo (casi ninguno de los personajes cervantinos, de hecho, lo consigue, tanto en el mundo pastoril como fuera de él) sino la propia tensión por él generada, en tanto que prueba del ejercicio activo de la subjetividad.

Si por un lado se puede admitir, con Girard, que el amor es como el lenguaje, que se aprende por imitación, por otro hay que reconocer que en el caso presentado por Cervantes se percibe como un elemento de exageración: en Silerio esta pulsión es fruto de un hiperminutismo para con la persona del amigo, que se funda en una especie de supeditación (ya manifiesta, se recordará, en ese detalle inicial, aportado por el propio Silerio, según el cual fue él quien procuró por todos los medios, siendo mozos, granjear la amistad de Timbrio) y que, sobre todo, desemboca en una alteración de los confines identitarios del joven bajo la forma de una absoluta identificación con el otro o, por mejor decir, en su duplicación. Buena prueba de ello es el dato textual ofrecido por los coloquios que Silerio, ya disfrazado de Astor, mantiene con Nísida, en los que el truhán utiliza repetidamente construcciones bimbres con referente doble del tipo «solicitud mía y amor de Timbrio», «solicitud mía y servicios suyos», casi como dando por sentada la asimilación de su persona a la del amigo. Hay como una jerarquización en la pareja de amigos, en la que no cabe duda de que Silerio representa el componente más débil —es el emulador de Timbrio, su idólatra (Casalduero 1973:40)—: lo que no rompe, sin embargo, con la idea de la complementariedad, antes la reafirma. La superioridad de Timbrio se echa de ver también en su dinamismo vital: como bien apunta El Sañer, él es el que se lanza en pendencias por cuestiones de honor, el que viaja, el que sufre cautiverio, primero en Barcelona y luego entre los turcos, el que afronta mares, tempestades y naufragios; en cambio, «quedaban en manos de Silerio los delicados y sutiles tratos amorosos», que, en efecto, se convierte por vocación natural en figura vica-

ria del otro [1984:36]. Y sin embargo, la personalidad dominante de Timbrio (en tanto que modelo del deseo) no genera ningún desequilibrio en la relación con Silerio, puesto que en él también obra muy activamente el fundamento ético de la amistad: en calidad de amigo virtuoso: él también, al enterarse de la existencia de un parejo deseo en el otro, se muestra capaz de renunciar a su objeto de amor y de reprimir sus pulsiones con tal de resguardar la relación de amistad. La simetría con la conducta de Silerio, el *dimidium ego*, es perfecta:

Procura, verdadero amigo Silerio, alcanzar el fruto que tu solicitud y trabajo tiene bien merecido, y no quieras, por lo que te parece que debes a mi amistad, dejar de dar gusto a tu deseo, que yo refrenaré el mío, aunque sea con el medio extremo de la muerte, que, pues tú della me libras, cuando con tanto amor y fortaleza al rigor de mil espadas te ofreciste, no es mucho que yo agora te pague en parte tan buena obra con dar lugar a que, sin el impedimento que mi presencia causarte puede, goces de aquella en quien cifró el cielo toda su belleza y puso el amor todo mi contento (libro II, pp. 135-136).

En esta espectacular «justa de generosidad», para concluir: la ley de Cupido nada ha podido contra la ideología del amigo *plus quam fateri* ni contra el imperio literario del arquetipo de «los dos amigos»: en la versión cervantina, el cuento ha recuperado su pureza alegórica y ejemplar.³³ Por paradójico que pueda parecer, lo juvenil y primerizo de la obra coincide aquí con lo reaccionario en su vertiente ideológica. Lo novedoso hay que buscarlo en lo formal, según los patrones de un espíritu cervantino ya abierto a la experimentación narrativa. Habrá que esperar, en cambio, unos quince-veinte años para asistir a la presentación de una *Anschauung* cervantina orientada hacia lo nuevo, para que los «amigos por excelencia y antonomasia», Anselmo y Lotario, sufran la extensión del determinismo biológico de las pasiones a la dimensión moral

³³ «Esta justa de generosidad entre Timbrio y Silerio se podría interpretar como una imitación de las virtudes estoicas encarnadas en Tiro y Gisippo» (Gill-Ostle 2013:104). Güntert [2007:47] resalta, en cambio, la calidad de la narración: «la narración, llena de finzas psicológicas y éticas, tiene muy poco en común con sus modelos orientales y medievalizantes, a la vez que anticipa ciertos aspectos psicológicos de la novela moderna».

de los individuos; o sea, el dominio de las primeras sobre la segunda. Por otra parte, en la fragua pastoril del tema, la pulverización de los conflictos que podían haberse generado de la competencia erótica entre los amigos se explica por esa «ideología de la similitud» que Hernández Pecoraro reconoce como clave ontológica del género pastoril, de la que «los dos amigos» no son sino una concreción específica, en virtud de la cual todos los miembros de la comunidad aman lo mismo, padecen lo mismo, son virtuosos de una misma manera, y excluyen la diversidad y la alteridad de sus patrones de acceso al conocimiento. Pero, sobre todo, instruyen al lector acerca de cómo conseguir «un esquema social homogéneo» (Hernández Pecoraro 2006:110).

«*Aquellos celos devaneos*»

Tras la conclusión del relato de Silerio, en el libro III, se produce lo que se ha definido como «una pausa estática en la que se aquietan el movimiento diégetico» (Bognolo 2002:193): la celebración de la boda de Silveria y Daranio, con el interludio dramático de la égloga recitada por Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio, y, como remate, una contienda de glosas, es el primer momento de distensión y paz colectiva (del que queda excluido el «sin ventura Mine-no»), tras la notable tensión emotiva acumulada por los pastores al escuchar los avatares relatados por los distintos forasteros (Lisandro, Teolinda, Silerio: todos ellos protagonistas de hechos, hasta el momento, trágicos, o cuando menos, dolorosos). Pero la pausa va a durar poco; así que, nada más empezar el libro IV, un nuevo día amanece trayendo consigo otro caso de amor.

El lugar en el que Teolinda decide despedirse de sus dos amigas, Galatea y Florisa, para ir en busca de su Artidoro, a media legua de la aldea donde viven las pastoras, se vuelve escenario inesperrado de un asombroso cuadro dramático: dos damas aparecen con la cara arrebozada —el recurso ya delata teatralidad— interrumpiendo la sesión de caza de un grupo de caballeros, se acercan a uno de ellos y junto con él se apartan del grupo para adentrarse los tres en una espesura del bosque. La curiosidad es tal que las tres amigas —Galatea, Florinda y Teolinda—, «sin ser vistas ni sentidas», como es prescriptivo, no se resisten a seguirles y espiar lo que ocurre. El estatuto dramático que se suele reconocer a esta cuarta trama in-

tepolada estriba efectivamente en la serie de recursos adoptados por el autor para generar el suspense: la escena inicial está marcada por la inhibición de los sentidos, tanto de la vista como del oído (las tres espectadoras no pueden ver las caras de las dos damas, ni escuchar el diálogo con el caballero), lo cual genera una gran y súbita curiosidad. Inmediatamente después, se produce una primera sorprendente anagnórisis que corre a cargo de Teolinda: reconoce en la dama que mientras tanto se ha quitado el rebozo a la bella Rosaura, «hija de Roselio, señor de una aldea que a la nuestra está vecina»; el caballero, en cambio, es Grisaldo, «hijo mayor del rico Laurencio, que junto a esta vuestra aldea tiene otras dos suyas».

Al poco de estar escuchando la tensa conversación mantenida por estos dos interlocutores, y que desemboca en un intento de suicidio por parte de la dama, prontamente evitado por el caballero, se produce una segunda importante anagnórisis: cuando la segunda mujer, superado el susto por el gesto inconsiderado de Rosaura, se quita por fin el rebozo, Teolinda reconoce en ella nada menos que a su hermana gemela Leonarda, la «turbadora» de su reposo. Esta escena de reunión y abrazos entre Teolinda y Leonarda, en la que toman parte Galatea y Florisa, por un lado, junto con Rosaura y Grisaldo, por otro, desarrolla una función estructural (y simbólica) fundamental: al mismo tiempo que se inscribe en un segmento de la obra, el libro IV, que, como se decía, representa un verdadero punto de inflexión en la marcha narrativa —pues después de la presente ya no aparecerán historias nuevas—, funciona también como bisagra entre todos los niveles diégeticos, puesto que por primera vez dos historias secundarias —la de Teolinda-Leonarda y la de Rosaura-Grisaldo— se funden entre ellas, a la vez que se integran en el espacio diégetico medular. Muy pronto el solapamiento entre los niveles se verá intensificado por el contacto entre Gelasia —pastora arcádica que responde al prototipo de *desamurada*— con Galercio, mellizo de Artidoro y personaje de la trama secundaria. La imagen de la maraña, o de la espiral narrativa, se vuelve en este punto especialmente certera.

Añádase a esto que la propia organización global de la historia de Rosaura cuenta con una segmentación original si se compara con la norma aplicada anteriormente por el autor: si las demás historias o episodios arrancaban con los sumarios retrospectivos que se le pedían al narrador intradiégetico, y luego se iban in-

corporando, en fases y secuencias posteriores, al presente de la narración, en este caso la técnica es inversa: del diálogo en directo entre los dos amantes se desprende el sumario de los antecedentes; posteriormente, la síntesis dialogada va integrándose con los detalles aportados por la analepsis autodiégetica de Rosaura, para rematar luego con un final—pero no conclusión, como se sabe—otra vez dramático, en la doble acepción del término: la rotambolésca aparición de Artandro y consiguiente rapto de Rosaura, en el libro V.

Ahora bien, ciñéndonos otra vez al principio regulador general de todas estas historias—el de la alternancia de género (masculino-femenino) en los locutores (Lisandro-Teolinda-Silerio-Rosaura) y destinatarios de ellas—, hay que esforzarse por descenar la porción de «significado y de experiencia» que este encuentro proporciona a los habitantes del cada vez menos idílico mundo pastoril.

No se olvide que pocos momentos atrás, en el libro III, se ha debatido acerca de la «incurable pestilencia de los celos», y que lo que Galata y sus amigas deducen del encendido intercambio entre Rosaura y Grisaldo es que su actual distanciamiento es fruto, precisamente, de los «celosos devaneos» en los que Rosaura ha proyectado sus impulsos destructivos. En efecto, Rosaura, al enterarse de que el padre de su amado Grisaldo pretendía casarlo, sin su consentimiento, con otra dama de nombre Leopersia, a pesar de haber recibido suficientes pruebas de fidelidad por parte de aquel, le había dado por tantear su constancia y poner a prueba su paciencia, haciéndole creer que favorecería a otro caballero, un aragonés llamado Artandro, quien mientras tanto procuraba obtener la aprobación del padre de Rosaura para casarse con ella. A pesar de las quejas que le había manifestado Grisaldo por los favores que le concedía al rival, Rosaura había llevado a tal extremo el juego que—como ella misma admite—:

canzado [Grisaldo] de mis necios y esquivos desdenes, tuvo por bien de dejarme y venir obediente al mandado de su padre. Pero, apenas se hubo él partido de mi aldea y apartado de mi presencia, cuando yo conocí el error en que había caído, y con tanto ahínco me comencé a fatigar el ausencia de Grisaldo y los celos de Leopersia, que el ausencia dél me acababa y los celos della me consumían (libro IV, p. 20).

Consumida por los celos, en efecto, abandonó la casa de su padre y, con el apoyo de una tía, se fue en busca de Grisaldo, «en tan extraño traje», para poner remedio a su situación y conseguir que él mantuviera la palabra que le tenía dada de casarse con ella.

Este último dato—la personalidad emprendedora de Rosaura, su capacidad de actuar para conseguir sus objetivos, prescindiendo de los riesgos—se ha impuesto a la atención de los lectores discretos de *La Galatea*, dando pie a una serie de valoraciones relacionadas con el distinto comportamiento de los dos personajes. Así, El Saffar [1984] ha resaltado que la personalidad pasiva de Grisaldo le lleva a sustraerse de la competencia: se muestra aquiescente para con su padre ante la propuesta de casarse con Leopersia y renuncia a la lucha cuando los caprichosos celos de Rosaura ponen en peligro su relación. Es, hasta cierto momento, un débil y un gregario. Será necesario que una Rosaura valiente y atrevida, como la mayoría de las heroínas cervantinas,⁵⁴ llegue al extremo de intentar quitarse la vida para ver en él un atisbo de valor, de impulso para satisfacer sus propios deseos. En cambio, Artandro, contrario de Grisaldo, se porta, no con la furia de un salvaje sino con *ira mobilis*, y, movido por el honor antes que por el amor, se le ve una sola vez en el espacio bucólico, únicamente para reivindicar con alanería caballescaca sus derechos, aún a riesgo de convertirse en figura propagadora de nueva violencia. Es decir que, en cierta medida, el despechado Artandro es más afín a la personalidad de Rosaura, sobre todo por la centralidad que adquiere en los discursos de ambos la preocupación por la honra agraviada, de forma consiguiente con su rango social y su conciencia de estado.⁵⁵

⁵⁴ «Inteligente, decidida y activa, en Cervantes, la mujer saca a reducir en caso de peligro una fortaleza moral e incluso física que hace más patente la debilidad "caracteral" del protagonista masculino»: así Combet [1980:68], aunque la mayor consistencia psicológica y de carácter de la mujer cervantina es una *idée reçue* en la mayoría de los estudios sobre *La Galatea*. El contraste, además, se hace evidente no sólo entre estas medio viragos con respecto a sus parejas, sino también con respecto a los personajes femeninos, no siempre secundarios, que se muestran *fiables* por lo que atañe a su incidencia narrativa. Blanca responde a una mera función instrumental, lo mismo que otras pastoras del erredo pastoril; pero también Nísida resulta un personaje algo deslavazado, a pesar de su función de elemento traumático para los enamorados Silerio y Timbrio.

⁵⁵ Egidio [1995:203-204], en un valioso trabajo en el que propone al personaje cervantino como antecedente para la Rosaura de *La vida es sueño*, percibe un rasgo de modernidad en el uso que hace Cervantes de la ira de Artandro. Puesto

«El diálogo entre Rosaura y Grisaldo constituye una trabada pieza cargada de efectos teatrales» (Egido 1995:205); sin embargo, es la porción de diálogo confiada al componente femenino del dúo la que se impone en términos de fuerza retórica e intensidad expresiva. A este respecto, resulta del todo elocuente la maravillosa acotación del narrador describiendo a un Grisaldo que, «con los ojos hincados en el suelo y haciendo rayas en la tierra con la punta de un cuchillo de monte que en la mano tenía», sufre inerte, en actitud algo infantil, el asalto verbal de su amada:

Rosaura es, como señala Gintert [2007:47], «la única de las protagonistas femeninas que jamás se expresa en forma lírica». Sin embargo, la falta de intensidad lírica resulta altamente compensada por la intensidad apodictica de su elocuencia, en cuyo manejo demuestra un control lógico digno del más versado rétor judicial.⁵⁶ Es decir, que la fuerza vital de Rosaura, la que en el plano de la acción la impele a arriesgarlo todo por amor, se manifiesta también, o ante todo, en el plano verbal, en el que —y no deja de resultar paradójico— ella muestra poseer el control que le faltó al dejarse arrastrar por los celos. Es un hecho, en cualquier caso, que tras su arenga Grisaldo capitula y expresa su voluntad —por primera vez— de transgredir la imposición paterna (¿un mensaje para el cercano conflicto de Galatea?) y realizar su propósito inicial de casarse con ella. Lástima que la técnica del *segundo arranque* cervantino haga que, al alejarse Grisaldo de Rosaura para hacer las debidas gestiones matrimoniales, con la promesa de volver a los dos días, el espacio que él deja libre se convierta en terreno para un nuevo incidente: Rosaura desaparecerá, rapada por Artandro, y el destino de felicidad de Grisaldo quedará negado por segunda vez.

Es evidente, en todo caso, que la función asignada a Rosaura dentro de la arquitectura de la obra, y particularmente dentro del mecanismo especular que el relato del caso tiene que activar

que el autor renuncia a incorporar la violencia por medio del clásico asalto de los salvajes, el caso de Artandro «alcanza un rango más complejo y moderno» que viene a corresponder a lo siguiente: «La violencia del aragonés Artandro triunfa en la Arcadia como la muerte, siguiendo la tradición clásica del género que llevaba inserta, desde sus orígenes virgilianos, la imposibilidad de la utopía». Sobre la *ira justa* en *La Galatea*, véase Serés [1996].

⁵⁶ Egido [1995]; Boruchoff [2011:141].

en sus destinatarias, estriba en el castigo ejemplar que ella recibe por su *hybris*, esa mezcla de orgullo, desdén y exceso de confianza en sí misma que rompe con la ley moral y social de la mesura y comedimiento en las conductas. Rosaura comete el error de no saber gobernar su parte irracional, dejándose dominar por los celos, pero lo más grave es que llega al extremo de alterar la realidad, fingiendo y tratando con ello de manipular la conducta de sus interlocutores, tanto Grisaldo como Artandro. Un demingro imprudente e impertinente esta Rosaura, que anticipa —tan sólo embrionariamente, se entiende— las figuras cervantinas de quienes serán los gigantes «fabricadores» de sus propias deshonras: Anselmo, Carrizales, etc.

La lección, en el plano moral, es clara. Lo que molesta de su proceder inicial es la absoluta falta de motivación en los conflictos que genera, un placer gratuito del mal que tiene su causa material en la vanidad del personaje.⁵⁷ Lo cual nos traslada otra vez de lo moral al terreno de lo psicológico —como siempre cuando se trata de Cervantes, eternamente interesado en los cortocircuitos entre psicología y moral—, plano en el que se puede fácilmente achacar a un trastorno típico de la personalidad histérica ese rasgo que casi podríamos calificar de sadismo lúdico en la conducta de Rosaura. Su egocentrismo, patente en la pretensión de mantener constante la atención de Grisaldo sobre ella, combinado con el deseo de generarle continuamente inseguridad acerca de su disponibilidad y fidelidad, responden a la estructura psíquica típica de la histeria femenina: Rosaura no desea realmente al otro sino que se eleva a sí misma a objeto del deseo, de su propio deseo, volviéndose de ese modo sujeto activo de pulsión erótica; como, además, necesita alimentar este deseo constantemente a través de la fascinación que los demás sienten por ella, es inevitable que cualquier desviación de la atención de su persona —Leopersia es la gran amenaza— se configure como un delirio de leso narcisismo.

⁵⁷ Casaldueño [1973:42] acusa a Rosaura de egoísta: «Es mudable, pero sobre todo goza no ya sabiéndose hermosa sino probando el poder de su belleza, el dominio y el influjo que puede ejercer. Esa lascivia sexual y de poder le conduce a retener y desdenar a dos caballeros».

«LAS RAZONES DE FILOSOFÍA CON LAS AMOROSAS
DE LOS PASTORES»

El abanico de historias presentadas en el apartado anterior, que pretende reflejar la casuística amorosa proporcionada por *La Galatea*, podría haber contado con dos ejemplos más, ambos pertenecientes al entramado de la ficción principal.⁵⁸ Nos referimos a los casos protagonizados respectivamente por Galercio, enamorado de Gelasia, y Arsindo, enamorado de la joven Maurisa, hermana menor del primero. El empleo de la forma condicional se justifica porque su incidencia narrativa es tan escasa, particularmente en lo que hace a la segunda pareja, que se quedan en bocetos, sin llegar realmente a desarrollarse como casos de amor.⁵⁹ No dejen, sin embargo, de cumplir funciones importantes, tanto en el orden simbólico de la obra (su peculiar condición de tipos —la desamorado Gelasia, el viejo enamorado Arsindo— ya denota que están sujetos a valores extratextuales) como en el orden estructural (sus respectivos emparejamientos apuntan a un nuevo solapamiento entre los dos niveles diégeticos: Galercio y Maurisa provienen de la historia de Teolinda, pero interactúan con Gelasia y Arsindo, que intervienen en la ficción primaria), e incluso en el estético (su presencia contribuye sin duda a la variedad perseguida por la obra). Será cuestión de preguntarse, por tanto, por qué decidió el autor que se quedasen en el estado de núcleos narrativos frustrados.

La primera historia, en realidad, cobra en intensidad lo que pierde en extensión. Las dos escenas en las que Gelasia rechaza las solicitudes amorosas de un Galercio dispuesto a quitarse la vida por ella (en el primer segmento amenaza con hacerlo, en el segundo pasa a la acción), coinciden con sendos interludios inten-

⁵⁸ Günter [2007:41] resume así el estrato de las distintas piezas que forman el caleidoscopio narrativo de *La Galatea*: «Cervantes ha elaborado un sistema en el que se juntan la "tragedia" de Lisandro, la "elegía" de Teolinda, el cuento «ejemplar» de Silerio y, finalmente, la "pieza dramática" de Rosaura».

⁵⁹ En realidad, hay otro caso, esbozado con tintes todavía más difuminados que los presentes: es el de otra pastora desamorado, Belisa, quien no corresponde al amor de Marsilio. Si inicialmente no pasa de ser la anada de quien se queja el pastor en el transcurso de la égloga recitada en el libro III, Belisa acaba por incorporarse a la comunidad pastoril en el libro VI. Como los otros dos, este caso queda pendiente para la prometeda segunda parte.

samente dramáticos. En el primero (libro IV), Maurisa, una moza quinceañera de la que luego sabremos que es hermana de los gemelos Arndoro y Galercio, llega de imprevisto a la fuente donde los pastores acaban de revelarle a Timbrio la presencia cercana del amigo Silerio, y en tono alarmado pide socorro para un hermano suyo que, puesto de rodillas delante de una pastora, está procurando ablandar su esquivéz y atañería:

Volvieron todos los ojos a la parte que la pastora señalaba, y vieron que al pie de un verde sauce estaba arrimada una pastora, vestida como cazadorita niña, con una rica aljaba que del lado le pendía y un encorvado arco en las manos, con sus hermosos y rubios cabellos cogidos con una verde guinalda. El pastor estaba ante ella de rodillas, con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desenvainado en la derecha mano, y con la izquierda tenía asida a la pastora de un blanco cendal que encima de los vestidos traía. Mostraba la pastora ceño en su rostro, y estar disgustada de que el pastor allí por fuerza la detuviese. Mas, cuando ella vio que la estaban mirando, con grande ahínco procuraba desasirse de la mano del lastimado pastor, que con abundancia de lágrimas y tiernas y amorosas palabras, la estaba rogando que si quiera le diese lugar para poderle significar la pena que por ella padecía. Pero la pastora, desdichosa y airada, se apartó dél, a tiempo que ya todos los pastores llegaban cerca, tanto, que oyeron al enamorado mozo que en tal manera a la pastora hablaba (libro IV, p. 267).

Merece la pena detenerse en esta intervención del narrador por dos razones. En primer lugar, por la notable intensidad descriptiva de esta instantánea, gracias a la plasticidad de las figuras representadas como en un *tableau vivant*,⁶⁰ según la misma técnica que ya hemos apuntado a propósito de sendas estampas de Lisandro y Silerio. En segundo lugar, porque en este punto la historia se puede dar prácticamente por acabada. La apasionada y conmovedora apelación de Galercio a la fña Gelasia (un típico caso de *nothen omen*) queda totalmente desdida, y con ello la posibilidad de que se desarrolle uno de esos prototécnicos diálogos a los que está acos-

⁶⁰ Al hacer hincapié en la perspectiva focalizada, una vez más, de la introducción al nuevo segmento novelesco, Bognolo [2002:204] observa finamente: «parece el tema de un cuadro renacentista de asunto mitológico». Comber [1980:95], en cambio, anota cómo la dialéctica alto-bajo de sus posturas remite a la función dominante de la mujer frente al hombre sometido.

tumbado el lector cervantino. La síntesis del narrador deja claro que esta secuz de Diana actúa con tanto desdén porque «su intención era de ser enemiga mortal del amor y de todos los enamorados». El segundo de los encuentros entre estos dos personajes se produce, con la misma fuerza de cuadro dramático, al final ya del libro VI, y duplica prácticamente la esencia conflictiva (propensión hacia el otro *versus* rechazo e indiferencia) de la escena anterior, incluso en su organización espacial (se repite la verticalidad alto-bajo en tanto que símbolo de la relación psicológica de dominio-sujeción entre los dos jóvenes); ahora las notas de patetismo se intensifican con el intento de Galercio —trasunto aquí del Albano garcilasiano— de tirarse a las aguas del río, mientras Gelasia, «desde una pendiente roca que sobre el río caía», lo contempla todo «con risueño semblante».⁶¹

Por si fuera poco, la esquizvez de Gelasia llama la atención del otro gran enemigo del amor en *La Galatea*, Lenio, que al descubrir su afinidad con la pastora decide dejar el grupo reunido en torno a la fuente para acompañarla en sus andanzas por los bosques (libro IV). Como es de esperar, Lenio volverá a aparecer en el espacio comunitario transformado en nueva víctima del encanto fatal de Gelasia, así lo cuenta Arsindo en el libro V: «le hallamos en la Fuente de las Pizarras, tendido en el suelo, cubierto el rostro de un sudor frío y anhelando el pecho» (p. 334).⁶² Con Lenio y Galercio *enjermos* de amor se apunta la posibilidad de asistir a las evoluciones de un nuevo triángulo amoroso, perspectiva relegada, al final del relato, para la futura segunda parte. Gelasia, por su lado, desaparece de escena abandonando a toda prisa la Peña en cuanto se per-

⁶¹ Muy oportunamente Vila [1995:243-358] ha hecho hincapié en el estatuto mítico-simbólico de este episodio que, como el de Albano, correspondría a una reelaboración, con función ejemplar, del mito de Anaxárate e Ifis.

⁶² Merece la pena señalar que Byron, en las sugerentes páginas de su biografía cervantina dedicadas a *La Galatea* [1978:201-277], aprovecha la *conversión* de Lenio, junto con otros indicios textuales, para defender una lectura alegórica de la obra: «*La Galatea* es a *comverso* s novela», mantiene el autor, puesto que, lejos de representar una obra de puro entretenimiento, Cervantes la había concebido como obra de protesta de un cristiano nuevo, o bien un texto de exhortación a la conversión (p. 273). En una pareja perspectiva religiosa, aunque no alegórica, sino en clave puramente intertextual, Fine [2008:307-318] da cuenta del «peculiar tratamiento que Cervantes realiza de determinados libros veterotestamentarios y novotestamentarios», reseñando todos los pasajes de *La Galatea* que guardan parentesco con la Biblia.

cata que Lenio quiere alcanzarla, pero no se va sin antes haber cantado en verso el que se puede considerar su manifiesto ideológico:

Del campo son y han sido mis amores;
rosas son y jazmines mis cadenas;
libre nací, y en libertad me fundo.

(Libro VI, p. 422, vv. 12-14)

Como se recordará, esta celebrísima reivindicación libertaria de Gelasia suele asociarse, a partir del apunte hecho por Avalle-Arce [1975a:241] con la de otra paladina de la libertad amorosa, la Marcela del *Quijote*, a cuya esquizvez se pueden aplicar las mismas palabras dedicadas por el crítico a su antecedente bucólico: «fundamenta su esquizvez en una libérrima e inconvencible voluntad de ser algo, lo que imposibilita su absorción en un preconcebido esquema vital de intención literaria», quedando cerrado así el paso, como apuntábamos arriba, a su absorción en el tejido narrativo de la obra. Y sin embargo, Bandera avisa acerca de la falsedad de la libre condición proclamada: por las dos pastoras, pues comparten el destino común de caer presas del deseo minúsculo: «Tarde o temprano esos ídolos se derrumban víctimas de su propia fascinación, y la balanza se vuelca del otro lado». Apelando al ejemplo de Lenio y al cambio radical de su condición, sostiene el estudioso que ese «vine cual tú te ves» que el neófito del amor le canta a Gelasia «significa asimismo “te verás cual yo me veo”» [1975:96].⁶³

El segundo de los núcleos potenciales (Arsindo prendado de Maurisa), en cambio, es un homenaje cervantino al antiguo motivo folclórico, con resultado inevitablemente cómico, del anciano que de repente se deshace del papel de sabio comedido para correr detrás de una pastorcilla («viéndole agora volver con ella, luego comenzó a perder con él y con todos el crédito que sus blancas cejas le habían adquirido», p. 333).⁶⁴ El tema ya había aparecido en la

⁶³ Rivers [1985:11-12] ensancha la perspectiva y mantiene, basándose en Poggioli [1975], que Marcela se inserta en una larga serie de un fenómeno muy asentado en la tradición española: el feminismo pastoril, del que son embajadoras la Camila de Garcilaso, la Selvagia de Montemayor, la Florisa de Gil Polo y, por supuesto, Gelasia y Marcela.

⁶⁴ Al final de la obra, Cervantes pondrá en boca de Galatea una referencia a la «enfadosa suegra», otro motivo folclórico que remite a la tradición popular (Che-

obra de Montemayor, quien había conseguido restarle algo de rigidez cargando el episodio con tintes sobrenaturales.⁶⁵ Cervantes, por su parte, manifestó una inclinación especial hacia el tema, al que volvió en varias de sus obras posteriores.⁶⁶ En el caso de *La Galatea*, sin embargo, se puede fácilmente conjeturar, a pesar del carácter apenas esbozado de la trama, que, de haber recibido un adecuado desarrollo en la futura segunda parte, habría culminado con el fracaso ejemplar del vetusto amante.

Volviendo a la pregunta planteada al principio, la clave para explicar por qué Cervantes destinó estos dos casos a quedarse incompletos estriba en lo siguiente: representan, cada uno en su terreno, aunque de forma complementaria, dos excesos, dos posturas frente al amor y al deseo que se compaginan mal con la visión—aunque sería más apropiado hablar de visiones, como se verá a continuación— que domina la obra y su sistema de relaciones. Y es que, al rastrear en *La Galatea* los signos de cómo llegó Cervantes a combinar la teoría filigráfica con la práctica amorosa de los pastores, se observa que la idea del amor responde a una visión ecléctica y sincrética, abierta a la variedad de la experiencia humana por encima del reduccionismo de las sistematizaciones filosóficas. Ya lo decía Montero [1966b: XIV] con respecto a la obra de Montemayor: «*La Diana* es una narración y no un tratado, por lo que resultaría improcedente tomar su universo amoroso como algo estático y homogéneo desde el principio al final».⁶⁷

valier 1983). Se confirma así la voluntad cervantina de contaminar el culto sistema literario de lo pastoril.

⁶⁵ Ya en *La Diana*, el vuido Arsenio—nótese el parecido onomástico con Arsinde—se enamora de Belisa, compitiendo por ella con su propio hijo Arsiléo, tras haberse valido de él como mediador involuntario en sus amores. Lo sobrenatural se produce por la intervención del ingromante Alfeo, quien finge una *hopelía* en la que Arsenio, movido por los celos, mata (supuestamente, claro) sin saberlo a su propio hijo. Como consecuencia, Arsenio se retira a una heredad para aljarse de las cosas del mundo.

⁶⁶ En el teatro, con ese Argos ciego que es Cañizares, el marido burlado del entremés *El viejo ciego*; en las *Novelas ejemplares*, donde el tramo trágico del anterior, el viejo Carizales, es protagonista de *El celoso extremeño*; y, finalmente, también en el *Persiles*, donde el rey Policarpo se enamora de Segismunda.

⁶⁷ Algo parecido se ha dicho también de la *Diana enamorada*: «Gil Polo pretendió lograr el justo medio entre razón y pasión, recogiendo tradiciones diversas y contradictorias sobre el amor. Su filografía es una demostración de la síntesis a que se podía llegar siguiendo las distintas corrientes que habían nutrido la prosa y

En todo caso, se debe efectivamente a Montemayor el haber abierto la vía para el aprovechamiento de los tratados teóricos en la novela pastoril, por medio de esa «sesión pedagógica por vía artística» (*La Diana*, 165, n. 1) que el Justiano coloca a la altura del libro IV de *La Diana*, y que concluye justamente con un debate filigráfico entre Felicia y sus niñas con los dolientes de amor acogidos en su palacio. La disputa sigue muy de cerca las pautas expuestas en la parte final del libro I de los *Dialoghi d'amore* (1535) de León Hebreo, en la que se discute acerca de la relación entre amor y razón, por un lado, entre amor y deseo, por otro, y en la que se llega a definir qué es el *buen amor*, esto es, el amor perfecto (*grande amore* para Hebreo). Por debajo de estas coincidencias, huelga decirlo, corre el cuestionamiento del neoplatonismo como propuesta filigráfica aglutinadora de toda la materia bucólica moderna, así como de su vinculación específica—dada por axiomática—con el género de la novela pastoril. A decir verdad, cada obra requiere un análisis específico a la hora de determinar el distinto grado de adhesión (o de desviación) con respecto a ese patrón ideológico presuntamente unitario.

Cervantes se pone en la estela de Montemayor y, como él, a la altura del libro IV—curiosa coincidencia—⁶⁸, tras la invectiva pronunciada por un Lemio todavía desamorado contra las canciones que exaltan el poder de Cupido (a quien tilda de no ser otra cosa que «un apetito sensual y vano digno de todo vituperio»), retiene a los pastores en torno a la fuente de las Pizarras para que asistían a una disputa sobre la naturaleza del amor entre Lemio y Tirsi. Esta especie de academia al aire libre representa un imponente momento de socialización del discurso científico, evidente transfiguración en clave bucólica de la práctica académica, tan de moda en el Siglo de Oro.⁶⁹ Téngase presente que, en todo caso, lejos de constituir un segmento aislado, esta junta viene a representar la

el verso hasta mediados del siglo XVI. La ambigüedad subyace de principio a fin, pues la desmitificación amorosa que imponen algunos personajes queda desmentida por el propio narrador al contar la situación en que éstos viven (o los poderes del maligno Amor implandando deseos nocivos, como hace con el piloto Bartofoño)» (Egido 1987:394).

⁶⁸ Extensible también al *Cortésano* de Castiglione, en cuyo libro IV se expone la teoría neoplatónica del amor y de la belleza.

⁶⁹ De «Academia viva» en la que no «se exponen ideas, se ponen de manifiesto el dolor, la alegría, la esperanza» habla Casaldueiro [1973:43].

cumminación de una serie de momentos dialécticos previos y dispuestos en serie creciente: las escaramuzas entre Elicio, Lenio y Erastro en el libro I;⁷⁰ los cantos que se van alternando entre los pastores «contingentes» (Damon, Tirsi, Elicio); la égloga a cuatro voces del libro III, recitada con ocasión de la boda de Daranio y Silvenia, en la que se confrontan cuatro distintas experiencias amorosas, a saber: la pérdida por muerte de la amada, el desdén, la ausencia, los celos, siempre desde la perspectiva masculina; el discurso de Damon sobre los celos, que es una derivación del debate previo y que posiblemente incorpora por vez primera, aunque de manera indirecta, una fuente teórica.⁷¹ La abundancia de estos debates y su relevancia para la economía de la obra han sugerido a Lowe [1966] su conocida lectura de *La Galatea* a la luz del modelo textual de la *Cuestión de amor* medieval en tanto que eje estructural de la misma.

En cualquier caso, es obvio que Cervantes se plantea el debate del libro IV con la idea de superar los modelos de referencia, y lo hace ampliando el número y la tipología de fuentes teóricas incorporadas en los discursos de sus personajes con respecto a Montemayor y Gil Polo;⁷² además, añade cosas de su propia cosecha,

⁷⁰ El debate del libro IV queda anunciado, por boca del venerable Aurelio, al final del libro I: «No te fatigues por agora, discreto Lenio, en querernos mostrar en tu canto lo que en tu corazón sientes, que el camino de aquí al aldea es breve, y me parece que es menester más tiempo del que piensas para defenderte de los muchos que tienen tu contrario parecer. Guarda tus razones para lugar más oportuno, que algún día te juntarás tú y Elicio con otros pastores en la fuente de las Pizarras o arroyo de las Palmas, donde con más comodidad y sosiego podrás argüir y aclarar vuestras diferentes opiniones» (p. 74). Fernández-Cañadas de Greenwood [1983:173] también reconoce y discute estos ecos del libro I en el IV.

⁷¹ Nardoni [2009:107-117] señala que la exposición de Damon sobre los celos tiene elementos comunes con Gil Polo y con la supuesta fuente del valenciano, Bandello, pero que en última instancia se inspiran en el *Diálogo d'Amor* de Speroni Speroni: «Pero también es esto, en efecto, lo que viene a complicar nuestra pesquisa: que las frases compartidas por la sentencia de Damon y la *Diana enamorada* aparecen tanto en el *Diálogo* de Speroni como en la *novella* II, 25 de Bandello, la cual remite claramente al primero. Por lo tanto, aunque es seguro que los argumentos de Cervantes (y de Gil Polo) no son originales del todo, no podemos alcanzar una certeza similar acerca de la vía por la que han llegado hasta *La Galatea*. Por eso ofrecemos el alzado íntegro de los textos y una panorámica de sus relaciones».

⁷² Así lo aclaran López Estrada y López García-Berdy [1993:64-69]: «Cervantes se sitúa en un eclecticismo en el que reúne filosofía de segunda mano... esta es la parte menos original de la obra».

adapta el texto al relato y fragmenta la perspectiva ideológica, aunque reduzca a dos el número de los hitigantes.

Así, la intervención de Lenio en virtuperio del amor tiene una dependencia directa de los *Asolani* de Bembo, concretamente del discurso de Perottino, cuyo postulado básico es que «el amor no es otra cosa que deseo»,⁷³ un deseo de belleza que puede apuntar hacia lo corpóreo o lo incorpóreo; mientras el deseo de las cosas incorpóreas se rige por el entendimiento, el de las cosas corpóreas, que es el propio de los enamorados («el amor que la belleza corporal amare como último fin suyo, este tal amor no puede ser bueno; y este es el amor de quien yo soy enemigo»), ata la voluntad y atrapa los sentidos, de donde nacen todas las pasiones (odio, discordia, sufrimiento, vicios, etc.) que el amante padece, «aguijado por el deseo». Como el dominio del entendimiento y de la voluntad resulta incompatible con el deseo sensual, la visión del amor que tiene Lenio viene a coincidir con la locura.⁷⁴ El «razonar de amor» de Tirsi, en cambio, resulta ser el fruto de la yuxtaposición de fragmentos de los *Dialoghi d'Amore* con otros procedentes del *Libro di Natura d'Amore* (1554) de Mario Equicola, que Cervantes traduce directamente del italiano, mientras que la relación con los *Dialoghi* de Hebreo «en conjunto resulta una relación más fragmentaria que las anteriores» (López Estrada 1952:166). Tirsi rebatía las argumentaciones de Lenio aferrándose, ante todo, a que el amor en tanto que instinto es algo natural. Además, «amor y deseo son dos cosas diferentes»: el deseo nace del amor, pero no todo lo que se desea se ama, ni al revés. Por otra parte, «se hallan diversas especies de deseo, de donde se derivan tres distintas tipologías de

⁷³ López Estrada [1974:404] nos recuerda que, a pesar de haber aparecido en 1551, en Salamanca, una traducción de los *Asolani* de Bembo, es mucho más probable que Cervantes leyera el original durante su estancia italiana. De obligatoria consulta para la relación de *La Galatea* con estas fuentes italianas es López Estrada [1952] y, sobre todo, en cuanto a la técnica de apropiación de esos textos, Stagg [1959].

⁷⁴ En realidad, el texto ya había ofrecido una salida —coherente con los postulados aristotélico-platónicos— a esta tensa relación entre belleza, verdadero *primo mobile* del deseo, y el gozo al que aspira el amante a través de la respuesta que Elicio le había dado a Erastro en el libro III: «Quiero incurrir de todo lo que he dicho, joh Erastro!, que si tú quieres y amas la hermosura de Galatea con intención de gozarla, y en esto para el fin de tu deseo, sin pasar adelante a querer su virtud, su acrecentamiento de fama, su salud, su vida y bienes, entiendo que no amas como debes, ni debes ser remunerado como quieres» (p. 172).

amor —en esto Tirsi, por mediación de Hebreo, sigue a Aristóteles— el honesto, el útil y el deletable. El amor perfecto nace de la conjunción de los tres.⁷⁶ Finalmente, procura Tirsi moderar el carácter naturalista de su planteamiento haciéndolo compatible con la perspectiva religiosa: viendo Dios

que la belleza humana había de llevar tras sí nuestros afectos e inclinaciones, ya que no le pareció quitarnos este deseo, a lo menos quiso templearle y corregirle, ordenando el santo yugo del matrimonio, debajo del cual al varón y a la hembra los más de los gustos y contenidos amorosos naturales le son lícitos y debidos. Con estos dos remedios, puestos por la divina mano, se viene a templar la demasía que puede haber en el amor natural, que tú, Lenio, vituperas, el cual amor de sí es tan bueno que si en nosotros faltase, el mundo y nosotros acabaríamos (libro IV, p. 254).

Así que en la visión de Tirsi sí es posible someter el deseo al control de la razón, y sobre todo gobernarlo por medio de los centinelas de la moralidad, el primero de los cuales es el «santo yugo del matrimonio». Ahora bien, a pesar de que el texto se decanta claramente en favor de Tirsi (el narrador refiere que todos los presentes «descaban que la opinión desamorada de Lenio no prevaleciera»), no hay que caer en la ingenuidad de creer que el debate filológico del libro IV encierre el programa ideológico de su autor. El neoplatonismo amoroso, en la novela pastoril, es pura cuestión estética. Si el lector despliega sobre la mesa todas las declaraciones de los distintos personajes a lo largo de la obra, y las confronta tanto con los dos segmentos de la disputa como, y sobre todo, con las acciones mismas de los protagonistas, el resultado se inclina inevitablemente del lado de la tendencia sincrética más arriba señalada como propia de toda novelización de la filosofía amorosa, reforzada en este caso por el evidente «desapego cervantino a encajonar la vida en armazones teóricas» (Avalle-Arce 1975a:241). En general, y más allá de la contribución de Cervantes, la novela pastoril expresa la crisis del neoplatonismo como ideal unificador de todo un género y de toda una cultura (Parker 1986:129-131). Fuera de

los espacios bucólicos, la realidad que refleja el género es un lugar fragmentado, sujeto a exigencias múltiples, de manera que reclama patrones ideológicos traducibles en moral práctica.⁷⁶ Al lado de ese vitalismo de las pasiones que se impone sobre los principios réticos, Avalle-Arce [1975a:242] también reconoce en *La Galatea*, precisamente en unos pasajes del discurso de Tirsi, cierta tendencia espiritual que representa otro momento de superación del neoplatonismo. La apelación al deseo de la belleza, no como fin último sino como medio para alcanzar la contemplación de la divinidad, parece acercarse, en palabras del estudioso, a la «doctrina del amor puro de la música cristiana». Una inclinación tendente a la sublimación del sufrimiento que, por momentos en *La Galatea*, y con mayor incidencia en otras obras del género, acoge posturas estoicas y hasta ascéticas.⁷⁷ Esta cristianización del mensaje neoplatónico (Tejiero Fuentes 2007:200) abre el camino a la progresiva adaptación de la novela pastoril a los dictámenes de la mentalidad contrarreformista, hasta degenerar —en contrados casos, afortunadamente— en decálogos propagandistas de los principios de la moral corriente. Es que, a medida que a lo largo del siglo XVI se van haciendo más apremiantes las exigencias morales y sociales de la vida real, el neoplatonismo revela cada vez más sus limitaciones filosóficas y su inaplicabilidad en la vida práctica (Parker 1986:127). De ahí que en muchos textos se produzca una especie de paradoja o contrasentido, puesto que si, por un lado, se insiste en el mensaje (neoplatónico) de que el amor tiene que ser gratuito, oblati-

⁷⁶ Gamba [2006] aclara bien este concepto: «El hecho de que el pastor no pueda dejar de sufrir en el sentimiento amoroso y éste siempre se le presente como algo trágico, devale la incapacidad de alcanzar la plenitud y satisfacción intelectual que el amor neoplatónico propone. El amor intelectual es un imposible porque el mundo unificado de dioses y hombres que en teoría él promete es sólo una utopía en el proceso de secularización de la modernidad». Acerca de esta cuestión véanse también Rosucci [1995] y Vila Carneiro [2006:385-386].

⁷⁷ Para Darsit [1960], por ejemplo, la diferencia sustancial entre *La Diana* y *La Galatea* por un lado, y *La Diana enamorada* y *La Arcadia* de Lope, por el otro, estriba precisamente en la especial vinculación de estas dos últimas novelas a la doctrina estoica de la *virtus*, que consiste al amante, cuya voluntad es acordada con la razón, resistirse a las pasiones desordenadas y vivir en armonía con la naturaleza, puesto que por medio de la virtud él aprende a seleccionar sólo lo que se conforma con ella. Para Cervantes, en cambio, aun cuando el amor, por intervención del entendimiento, logra desprenderse de lo corpóreo, volviéndose de sensual a espiritual, sigue siendo irracional, al igual que en Montemayor (véase también Solé Leric 1959:76).

⁷⁵ Acerca del temple sentimental de Tirsi, hace notar Gamba [2006:309] cómo «la tranquilidad y el regocijo con los que el pastor se refiere a su sentimiento amoroso en la ausencia de su amada es un suceso aislado dentro de la casuística amorosa de los pastores».

vo (al igual que el amor de Dios) y desinteresado, por otro se ape- la con frecuencia—y el discurso de Tirsi nos da un ejemplo— a la necesidad de sujetar el deseo por medio de sistemas de control ins- titucionalizado, como el matrimonio. En el caso de *La Galatea*, la solución matrimonial hay que leerla, por tanto, como peaje de la revisión en clave contrarreformista del neoplatonismo.

Bien mirado, por lo demás, el matrimonio genera en la obra otra difracción entre postulado teórico y solución práctica. Como se ha dicho más arriba, son pocas las veces que se consuma en la obra la institucionalización del amor en el matrimonio, mientras que en la mayoría de los casos dicho proceso se queda en el esta- do de promesa. Ensancho la mirada, hay que reconocer que en Cervantes, en general, donde hay matrimonio suele haber mal- maridad. Y donde reina el deseo, reina también su compañera, la frustración. Según los cálculos efectuados por Cull [1986:71], tan sólo el diez por ciento de las parejas, en número de tres, «desem- bocan en un concierto de voluntades»; seis casos de amor se que- dan en espera de solución, mientras que veintinueve parejas de ena- morados, el setenta por ciento de los casos, permanecen «frustradas irremisiblemente». Una realidad que Gaylord [2002:104] ve ine- vitablemente reflejada, como marca expresiva, hasta en el lengua- je utilizado por estos pastores que, según la estudiosa, viven «en el limbo lingüístico del modo subjuntivo, con sus deseos y experien- cia sujetos a la condicional contraria a los hechos o de irrealidad».

En resumidas cuentas: con *La Galatea*, Cervantes ha empezado a despertar del sueño dogmático del neoplatonismo.⁷⁸ Con todo, hay que resistirse a la tentación de leer la obra al margen de ese plan- teamiento filosófico. Lo aclaró perfectamente Américo Castro en su reconstrucción del pensamiento cervantino: del neoplatonismo le viene a nuestro autor la idea de que cada amante cumple su des- tino natural, según el postulado de que la naturaleza, «mayordomo de Dios, ha formado los seres, poniendo en ellos virtudes o defec- tos que imprimen en cada individuo huellas imborrables y deter-

minadoras de su carácter, cuya realización será el tema de la vida de cada cual. Esa varia condición establece afinidades y disconformi- dades, dentro del individuo mismo ante todo, ya que la voluntad o la razón pueden favorecer o contrariar esa originaria disposición de la persona. Cada uno ha de conocerse a sí mismo, y no intentar romper su sino natural, su immanente finalidad» (Castro 1972:169).

Precisamente, la identificación de *lo natural* como estructura central del pensamiento cervantino nos permite volver ahora so- bre los casos de Gelasia y el viejo Arsinde arriba mencionados y ofrecer de ellos una valoración definitiva. Su condición de *excessus* rechazados por Cervantes se explica ahora más fácilmente, pues- to que ambos, por razones distintas, se presentan en la escena no- velleca como ejemplos de alteración de la ley natural y, por tanto, fuentes de desequilibrio. La transgresión de Arsinde es más fácil de valorar: sobre todo si se le aplican las palabras que el autor reser- vará más adelante a un caso parejo, el del rey Policarpo del *Persiles* (II, 5): «tal vez sale de su curso la naturaleza, y se abrasan las niñas verdes, y se secan y consumen los viejos ancianos». Mal se com- paginan, en efecto, con la ley de la armonía natural las «canas de Arsinde» que apretecen «los pocos verdes años de Mauris», pues- to que sus deseos—naturalmente incompatibles— no admiten una gestión *discreta*. El caso de Gelasia resulta más complicado, puesto que se sustenta en una aparente paradoja. Por un lado, al rechazar la pastora voluntariamente los efectos del amor (que ella identifica con el *falso amor*, acompañado por sus celos, iras, rabias, muertes, penas), y al reivindicar con tanta fuerza su independencia, parece estar actuando de la forma más coherente posible con su dispo- sición natural. Su actitud resulta ser, en efecto, consecuente con aquellas «huellas imborrables y determinadoras de su carácter» que tan hondamente marcan el *tema* natural de su vida, esto es, su des- tino de soledad. «Del campo son y han sido mis amores»: qué me- jor convergencia se puede desear, en principio, entre la condición arcádica de sus deseos y los objetos que a tales deseos ofrece la na- turaleza. Pero por otro lado, precisamente su condición cruel y esquiva conforma uno de esos casos en que la voluntad y la razón, obrando mal, contradicen la disposición natural de la persona. Se- gún lo preconizado por Tirsi, amar es una pulsión natural, una ex- periencia ineludible para el ser humano, de manera que el rechazo del amor por parte de Gelasia representa en realidad un acto contra natura, por más que a primera vista parezca una actitud coherente

⁷⁸ La idea es de Chevalier, quien también reconoce en Cervantes una postura de superación del platonismo renacentista, proceso que se cumplirá del todo en la madurez literaria: «Cervantes no pudo leer los *Essais*. Pero razona en la misma forma que Montaigne. Desecha los ratiocinios de Bembo y de Equicola, que tra- dujera años antes en varios fragmentos de *La Galatea*, optando deliberadamente por la variedad en las expresiones del amor» (Chevalier 2005:1027).

con su disposición. La radical indiferencia de Gelasia a la dimensión erótica de su propia vida psíquica no solo supone una cerrazón a las posibilidades que el amor ofrece de conocerse (y construirse) a sí mismo, sino que también afecta a su integración en la comunidad social en la que vive; o sea, que Gelasia deja sin realizar esta otra pulsión natural y necesaria en todo ser humano, para permanecer atrapada en las redes de un narcisismo primario que no consiente el desarrollo completo de su personalidad. Al referir el narrador que «su intención era de ser enemiga mortal del amor y de todos los enamorados», está automáticamente denunciando una misantropía patológica que le impide participar activamente en el consorcio humano de los pastores, todos ellos, prácticamente, enamorados y unidos en el seguimiento de un ideal de vida común.⁷⁹ Tras el rechazo del amor se esconde la voluntad de sustraerse a la responsabilidad de la relación naturalmente conflictiva consigo mismo, con las pulsiones en contraste que dominan la conciencia de cada cual y cuyo control se aprende a través de la relación con el otro. En general, quien no ama (como Gelasia) o ama contra natura (como Arsindo) comete el error de negarse al complicado tránsito desde el *amor fui* al *amor uti*, paso indispensable para la construcción de una relación con el otro que resulte éticamente fundada.

Cervantes, decíamos, condena ambos extremos (Cull 1986:69 y ss.), pero hace algo más: frente a todos los que aman dejándose llevar por la pasión destructiva, frente a los que ponen sus deseos en objetos que no les corresponden, frente a los que se niegan a sí mismos la experiencia más noble para el alma humana, el autor de *La Galatea* propone un modelo ideal de conducta: Lauso, el personaje que representa en el texto al propio autor. Después de pasar por el extremo del dolor que le ha llevado a plantearse el suicidio, después de pasar por el infierno al que lo ha llevado su pasión por Silena, Lauso reaparece en el espacio de la arcadía cervantina y, a la voz de «ya tengo nuevo ser, ya tengo vida», ofrece la gran lección aprendida en la academia del deseo: la de la libertad «puesta por encima del sentimiento amoroso» (Arredondo 1987).

⁷⁹ Hernández Pecoraro [2006:194-195] reconoce en Gelasia este rasgo definiéndola como «mujer de mal temperamento que va a sabiendas contra las leyes naturales ... Su rechazo pierde fuerza como ejemplo de independencia y autofinanciación femeninas».

LA «CIENCIA DE LA POESÍA»

Llama la atención que el primer paso de Cervantes en pos de su reconocimiento como miembro de la república literaria lo dé en un género —el libro de pastores— que, a pesar de su éxito y ya seguro asentamiento en las letras españolas de la segunda mitad del siglo xvi, todavía se presentaba en el terreno de las ideas literarias como faltar de una patente de identidad.⁸⁰ Un contexto del que sin duda era consciente el alcañino cuando, en el prólogo a los curtos lectores de *La Galatea*, se refiere a la redacción de su primera así: «La ocupación de escribir élogos». En efecto, Cervantes usa aquí extensivamente el término *élogos* para identificar toda obra de materia pastoril, aunque más adelante, en el mismo prólogo, lo utiliza de manera restringida, para referirse a la modalidad poética específica —la *éloga bucólica*— que remite al patrón virgiliano. Es cosa sabida que tal vacilación terminológica se debe a que los tratados y poéticas de los siglos áureos no contemplaban estas formas mixtas de narración en prosa y verso que, por contaminación de distintos géneros y formas variadas, venían enriqueciendo el panorama literario de la época. Los problemas se dan, por un lado, cuando ya a finales del siglo xv Encina revisa el modelo de la *éloga virgiliana*, sobre todo en su componente temático y senáctico, desentrañando y reforzando el elemento alegórico-político que serviría como sustento en el texto del mantuario, un aspecto para el que ya no era suficiente ni adecuado, por sus implicaciones estéticas y de materia, el estilo *humilis*. Por las mismas fechas, Samazaro no solo da nueva vida a Virgilio recurriendo a la mediación petrarquesca sino que además contamina la materia desde el punto de vista estructural combinándola con la prosa (conforme al ejemplo

⁸⁰ Herrera, por ejemplo, al tratar de la *éloga* en sus *Anotaciones* (1580), la pone en relación con los modelos antiguos (Teócrito, Virgilio) y modernos (Samazaro), pero no se le ocurre mencionar a los autores españoles de novelas pastoriles. Para el tratamiento de la literatura pastoril en la poética renacentista, véanse en general López Estrada [1974:424-477], Egado [1985:43-77] y Trabado Cabado [2000:99-173], así como los estudios más específicos sobre la *éloga* —sobre todo de ámbito renacentista— de Gómez [1991-1992:11-125], Honda [1995], Foscalba [2002a y 2004], López Bueno [2002] y Pérez Abadín-Barro [2004]. Como se sabe, la moderna etiqueta genérica «novela pastoril» quedó consagrada por Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela* (1905).

de Boccaccio, como ya quedé apuntado en su momento). Surgen así una serie de soluciones prototípicas e inusitadas para las que la teoría poética renacentista no disponía de normas ni de fuentes documentables que las acreditaran y, dado que «cuando la novela pastoril surgió el punto de agarre con la tradición greco-latina era la *élogos*» (Trabado Cabado 2000:106), fue autonómico que se adoptara ese término como marbete identificativo: el lema se fue ensanchando hasta comprender todo lo relacionado con lo pastoril, en lo que atañe a la materia, pero también considerado en sus distintas modalidades expresivas (dramática, épica y lírica).⁸¹

Por otra parte, ya en la Antigüedad (Quintiliano, Diomedes, etc.), y sobre la base de la técnica enunciativa (directa del autor, confiada a los personajes, o mixta), se solía asociar la *élogos* con la épica, vinculación que se hizo más fuerte en la modernidad cuando, al querer someterla a norma más allá del dato representado: por quien tomaba la palabra, se encontró en la épica *en prosa*, según el modelo de las *Etiópicas* de Heliodoro, una referencia válida para autorizar la mezcla de prosa y verso que tantos desajustes había generado en la teoría de los estilos.⁸² De hecho, no es casual que, como se apuntó en los epígrafos iniciales, la novela pastoril integre desde muy pronto en su economía novelesca narraciones al estilo bizantino. Ejemplo esclarecedor de esta segunda filiación teórica es la formulación ofrecida por Antonio Minturno en su *De Poeta*: «Provarete anchora poesia mista dell'una e dall'altra Epica maniera, cioè di prosa, e di versi, qual è l'*Aradia* del nostro Samnazarro e l'*Ameto* del Boccaccio, il mio *Amore innamorato*».⁸³

Pero, dejando ya las cuestiones teóricas y taxonómicas, conviene ahora pasar a la praxis compositiva de nuestro autor para fami-

⁸¹ Ahora bien, como señala Egido [1983:34], fue en la trayectoria narrativa de la materia pastoril, costilla de la caballerescas, donde fragó y se fue imponiendo la imagen elevada del pastor poeta: «Las novelas pastoriles confirman plenamente esa irresistible ascensión del pastor transformado en poeta y filósofo, gracias precisamente a los efectos de la escuela de amor que convirtieron al pastor rústico en el contemplativo más avezado en el neoplatonismo al uso».

⁸² Esta solución hizo saltar por los aires la antigua oposición aristotélica entre poesía e historia, esto es, lo verosímil opuesto a la verdad, sin embargo, «el sistema aristotélico tuvo la suficiente fuerza centrípeta como para arrastrar hacia sí esta forma literaria postaristotélica (Trabado Cabado 2000:109)».

⁸³ Citado por Trabado Cabado [2000:109]. Como es notorio, esta inclusión pasa a las letras españolas por los calcos que Cascales hizo de la obra del italiano.

lizaremos algo más con Cervantes como poeta bucólico. Un Cervantes cuyo horizonte estético le lleva a emplear hasta tres veces el término *poesía* en el prólogo de *La Galatea* («en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida...»); «los que, libres de pasión, con mayor fundamento se mueven a no admitir las diferencias de la poesía vulgar...»; «puedo alegar de mi parte la inclinación que a la poesía siempre he tenido...»); subrayando así el estatuto lírico que le reconoce a la obra.⁸⁴ Y, de entrada, lo menos que se puede decir al respecto es que Cervantes se muestra en ella, no solo un buen versificador, sino especialmente un atrevido compositor de géneros, temas y metros variados.⁸⁵ Como si quisiera aplicarse a sí mismo las palabras que el narrador de *La Galatea* reserva para uno de sus personajes, Artidoro, a quien el viejo Eleuco presiona para que cante «alguna cosa»: «El más que otro alguno lo debía hacer, por haberle dado el cielo tal gracia que sería ingrato si encubriera quisieses» (p. 68). Sí, la gracia que más tarde, al comenzar el *Viaje de Parnaso*, Cervantes se negó a sí mismo.

La obra cuenta con casi ochenta poemas (setenta y nueve, para ser exactos, muy por encima de la cincuentena que hay en *La Diana*), con un total de casi cinco mil versos, lo cual no deja de ser

⁸⁴ Habría que matizar, por tanto, la acepción amplia de *poesía* como correspondiente a toda literatura de ficción, según propone López Estrada [1999] y respalda Porqueras Mayo [2003a:56]: en la secuencia citada, la voz va cifrado poco a poco su sentido hasta referirse propiamente a la lírica. Tanto Honda [1995] como Rhodes [1986 y 1989] y Trabado [2000:112-116] hacen hincapié en esta evidente marca lírica del texto, en el contexto de una tradición que, a través de las referencias a la *élogos* y a Virgilio, Cervantes identifica como el cauce natural de su creación.

⁸⁵ No es nuestra intención entrar en el atrejo debate acerca de la habilidad o torpeza de Cervantes como poeta, pero sí señalar al menos cuales son, a nuestro juicio, las coordenadas más actualizadas de la cuestión. Por un lado, Montero Reguera [2004, 2005, 2011 y en prensa] reconstruye las etapas esenciales del debate, además de profundizar en aspectos relevantes de la praxis poética del autor, todo ello en el marco de un proyecto de edición de la poesía completa de Cervantes. Ruiz Pérez [2006a, 2010a, 2010b y 2011] aborda, por su lado, el análisis y contextualización de la poesía cervantina desde la noción de «campo literario» de Bourdieu. Por lo que atañe a los aspectos técnicos de la versificación cervantina, la reciente contribución de Olaj-Valdés [2013:293-324] demerita la calificación de errores alimentada a lo largo del tiempo por cierta inercia crítica. Es lo que ya dijo Porqueras Mayo [2003a:56]: «Cervantes conoce las "reglas" y las transita, más o menos, para, al alimón con el lector cómplice, llegar a la firmante conclusión de que en poesía no hay reglas, o, a lo más, unas reglas surgidas del propio mecanismo del oficio de poeta actual e inspirado, y no las "reglas antiguas"».

curioso, puesto que el número casi coincide con los setenta y ocho que reúnen las dos partes del *Quijote* (Cervantes siempre rondando los múltiplos de cuatro), aunque las dos obras responden a tendencias métricas contrarias. Mientras que en la novela del hidalgo se mantiene cierto equilibrio entre los versos de arte mayor y los de arte menor, con una ligera prevalencia de estos últimos (cuarenta y cinco poemas frente a treinta y tres), en el libro de pastores, en cambio, se manifiesta una clara preferencia por los metros italianizantes: una sextina, una canción en liras de cinco versos y otra en setextos-lira, cuatro poemas en tercetos (entre ellos, una epístola y una elegía); siete canciones en estancias, a la manera petrarquista, pero de las que solo tres presentan el *commiato*; ocho poemas en octavas (entre ellos un epitalmio y el *Canto de Caliope*), y veinte sonetos (más uno empotrado en la égloga polimétrica del libro III, vv. 303-316). Esta última composición no sólo ensaya una gran variedad de metros italianizantes, sino que también los combina con los de la tradición octosilábica, e incluso, de manera sorprendente, con un metro que se encontraba en franca retirada tras el triunfo del endecasílabo. Nos referimos al característico verso *de arte mayor* cuatrocensista y a la copla del mismo nombre, fórmula arcaizante con la que Orompo abre el debate con sus tres compañeros, Marsilio, Crisio y Orfenio (véase la nota 122 del libro III).

Las estrofas de base octosilábica son de tipo cancioneril, con predominio de las coplas reales (dieciséis) y de las coplas castellanas (trece), a veces formando cartas (tres), glosas (seis) o enigmas (ocho); en menor cuantía comparacen los motes glosados (seis), la canción trovadoresca (dos, pero hasta seis si contamos las que van insertas en la égloga polimétrica, vv. 630-677) o el villancico (uno); completan la serie dos composiciones de invención más libre del autor: un epitalmio en coplas oncenas y un enigma en redondillas.⁸⁶ El conjunto induce a matizar la estimación global de las tendencias poéticas de la obra, para reconocer también esa fa-

ceta tradicionalista, tan en consonancia precisamente con sus módulos pastoriles de partida. En efecto, tanto Montemayor como Gil Polo, y especialmente Gálvez de Montalvo, habían alimentado en sus obras el culto a los metros castellanos: algo que, en palabras de Montero [1996a:1.xxiX] aplicadas al Lusitano, «es un rasgo coherente con el panorama poético de la época, dominado por las continuas impresiones de Boscán y Garcilaso y por la convivencia editorial de las corrientes italianizante y octosilábica en libros de música y cancioneros como el de *Obras nuevas* (Zaragoza, 1554) o las adiciones al *General* de Ambres (1557)». Un sesgo nacionalista de la pastoril española que ayuda a contextualizar la admiración de Cervantes por una figura como la del «docto y sabio» Cristóbal de Castillejo, al que Caliope pone al lado de Boscán y Garcilaso (p. 361).

Pero volviendo a la especial inclinación de Cervantes por los módulos estróficos italianos, nos detendremos primeramente en aquellos que venían autorizados por su presencia en el *Canzoniere* de Petrarca, a saber, el soneto, la canción y la sextina. De estos, el más representado en *La Galatea* es, como se ha dicho, el soneto. Su función dentro del texto es «cercar en la brevedad de la composición algún concepto o sentencia de varia naturalza», pero lo que merece ser subrayado es «la intensificación del uso del soneto por parte del autor con respecto a las anteriores novelas pastoriles» (Trambaloli 1993:56). En efecto, si Sannazaro desdénó por completo esta forma,⁸⁷ y Montemayor la empleó con parquedad (hay tres en *La Diana*), ya Gil Polo incrementó su presencia hasta el número de trece. Tendencia creciente que Cervantes no hace sino confirmar hasta llegar al número de veinte, lo que le otorga a esta forma un notable protagonismo en el entramado novelesco de *La Galatea*. La citada estudiosa achaca el fenómeno a la lectura, probablemente, de las *Anotaciones* de Herrera, con su entusiasta exaltación del género: «Es el soneto la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia, de cuantas tiene la poesía italiana y española». A. Sánchez [1985:21], por su parte, hace hincapié tanto en la especial habilidad del autor en el manejo de esta forma métrica («No se le puede negar a Cervantes la calidad de

⁸⁶ Llana la atención en este corpus la ausencia del romance, notada por Sánchez [1985:19]. Máxime si tenemos en cuenta que, pocos años después, Cervantes será considerado uno de los representantes conspicuos del Romancero nuevo, como deja ver el famoso expediente por los libelos en verso que Lope de Vega dirigió en 1588 a Elena Osorio, con el documento notarial en el que se menciona a los cuatro ingenios (Pedro Liñán de Riaza, Juan Bautista Vivar, Lope de Vega y Miguel de Cervantes) que hubieran podido escribirlos (Montero Reguera 2011:245).

⁸⁷ Además del soneto, el autor de la *Arcañía* hizo caso omiso también de otras formas petrarquistas, como por ejemplo la balada, mientras que adoptó el terceto, ausente en el *Canzoniere*.

gran sonetista») como en la afición prolongada, diríamos que fiel, hacia la misma: «Su carrera poética empieza en los sonetos de circunstancia con motivo de la muerte de Isabel de Valois ... Este curriculum poético podemos decir que termina en el tono solemnemente religioso del último soneto del *Persiles*».⁸⁸ Bien mirado, sin embargo, esta misma *longue durée* en la praxis poética cervantina nos da la clave, puesto que coincide, en su principio y fin, con la fidelidad a Garcilaso de la Vega, un rasgo bien subrayado por J.M. Blecuá.⁸⁹ Efectivamente, aunque no sean escasas ni esporádicas las dudas que nuestro autor contrae con otros poetas —fray Luis de León, junto con los otros dos *divinos*: el alcañino Figueroa y el sevillano Herrera—, su modelo poético primario en *La Galatea* es el genio toledano, sobre todo para las composiciones de los últimos dos libros, y en sentido general para la forja de su *ars versificatoria*.

El mismo impulso de intensificación encontramos en el campo de la canción petrarquista, igualmente tras las huellas de Gil Polo, quien ya había incrementado tanto su número como su variedad (por ejemplo, combinando los endecasílabos con pentasílabos, en lugar del heptasílabo habitual). Además de las siete ya reseñadas, Cervantes incluye una serie de estancias en la égloga polimétrica (vv. 89–206), estrofas que siguen el conocido esquema petrarquesco de la canción «Chiare, fresche e dolci acque», que ya había empleado para la canción de Lisandro en el libro I.⁹⁰ Es decir,

⁸⁸ A. Sánchez [1985:23] da cuenta, además, de su curiosa distribución: «surgen modestamente en los libros I (tres sonetos) y II (cinco), desaparecen casi en el III (uno solamente, y bien disminuido), no hay ninguno en el IV y se concentran en los dos últimos libros, de tal modo que el V cuenta hasta ocho y el VI, cuatro».

⁸⁹ Dice así el estudioso: «nadie ha puesto su atención en el extraordinario favor con que Cervantes leyó la obra del divino toledano, una de sus mejores admiraciones. No fue un entusiasmo juvenil y pasajero, sino todo lo contrario. El eco de las lecturas garcilasistas resuena por toda la obra cervantina, desde la elegía a la muerte de Isabel de Valois hasta el *Persiles*, pasando por el *Quijote* y las *Comedias*. Casi podríamos asegurar que Cervantes sabía de memoria lo mejor de Garcilaso, y sin gran esfuerzo se han anotado citas textuales o reminiscencias» (J.M. Blecuá 1947:141).

⁹⁰ Trabado Cabado [2000], autor del estudio más pormenorizado de la riqueza poética de *La Galatea*, hace notar, además, que «existe una gran concentración de esta forma en el eje central del libro» (p. 236), esto es, los libros III y IV, con dos y tres canciones, respectivamente. Es idea ya consolidada la de un Cervantes que a lo largo de su carrera se aparta progresivamente de la práctica (retórica y estilística) flopetrarquista, viniendo a coincidir su militancia más ortodoxa con la que Ble-

que en este caso Cervantes se muestra más moderado en la experimentación de nuevas fórmulas combinatorias, con respecto a Gil Polo desde luego, pero también por comparación con su coetáneo Herrera. La falta del *commiato*—espacio propicio para la reflexión metapoética y sobre el propio sentir— en varias de las canciones de *La Galatea* encuentra justificación, a veces, en el cambio de función impuesto a la forma por la circunstancia textual; así, en el cruce de canciones que mantienen Lenio y Tisi en la *disputa* del libro IV: cuando el poeta «se ve urgido por la necesidad de contestar a su contrario y decide utilizar el metro de la canción no queda lugar para el proceso reflexivo y, en consecuencia, no existe posibilidad para el diálogo con la propia expresión» (Trabado Cabado 2000:245–255). Algo parecido pasa con la canción de Marsilio inserta en la égloga polimétrica (vv. 89–206), cuya falta de *commiato* se explica por la necesidad de integración en un macrosistema. Este último ejemplo nos lleva a subrayar lo siguiente: si Cervantes se manifiesta básicamente respetuoso con los rasgos formales de la canción, en cambio empeña su caudal innovador en el aspecto funcional, de modo que el contexto situacional que determina la aparición del poema cantado—antes, durante o después de una historia—hace que la narratividad de dicho contexto contamine el propio poema, restándole carácter lírico.

El caso de la sextina «En áspera, cerrada, oscura noche» es distinto. Ante todo, su relevancia se fundamenta en la pertenencia a uno de los legados poéticos más ilustres:⁹¹ para cantar los *patimenti amorosi*—se lee tanto en las *Prose de la volgar lingua* como en los *Asolani* de Bembo—se necesita *gravezza*, y, en efecto, tanto en los modelos italianos como en las imitaciones castellanas se ve

que un hijo como su primera etapa poética (hasta 1588). Manero Sorolla [1991:762] lo confirma en sus términos: «si bien la poesía fue una constante en la vida de Cervantes, el petrarquismo áulico no; y que, prácticamente y reaparecer al final con nuevas manifestaciones en la prosa y en la poesía del *Persiles*».

⁹¹ «Para los pastores arcaicos el reñto bucolico significa un exilio voluntario, donde el hombre puede alcanzar la perfección espiritual con mayor facilidad. En este contexto, la sextina, en tanto que forma noble y elevada desde siempre, manifiesta la condición aristocrática y exigente de quienes habitan el mundo bucolico; de hecho, es el elemento estructural indicativo de la elevación de espíritu de los pastores, que comunican sus amores infortunados sin caer por ello en el dramatismo» (Scoles, Canettieri, Pulsoni 2006:22).

en la sextina el cauce apropiado para alcanzar tal *graviedad* (Scolea, Canetieri, Pulsoni 2006:19). Por lo que atañe específicamente al terreno pastoril, los mismos estudiosos recuerdan que Sannazaro había insertado en las *Arkadia* dos (en un caso combinándola con la técnica anebea de las dos voces alternadas), justamente con idea de elevar la materia a un mayor grado de refinamiento. La semi-lla del napolitano fructificó en España: tanto Montemayor como Gil Polo y Gálvez de Montalvo se dejaron seducir por esta forma métrica tan peculiar. En *La Diana*, de hecho, aparecen dos sextinas, más una tercera en la versión pastoril del *Abercrombie* incorporada a la obra a partir de la edición vallisoletana de 1561; en la *Diana enamorada* y en el *Pastor de Filida*, una, respectivamente en los libros IV y V. En *La Galatea*, además, la sextina desarrolla una función performativa con respecto al tejido narrativo, puesto que, según se nota en el estudio mencionado, hay muchas resonancias entre los términos (palabras-rima, sobre todo) que aparecen en el poema y en otras composiciones de la obra.⁹²

A la hora de valorar la práctica cervantina de estos géneros petrarquescos, es ineludible recordar el contexto histórico-literario en que la misma se produce. Un contexto caracterizado por la disolución del modelo del *Canzoniere*, con sus valores de unidad y lirismo, en beneficio de las antologías y recopilaciones de poemas, compuestas a la zaga del gran éxito que, desde mediados de siglo, alcanzaban las *Fiori* y *Rime di poeti illustri* tanto en Italia como fuera de ella. Son los años, en fin, en que la lengua poética petrarquista se va reduciendo a un código prestigioso, a esquema intelectualista, a pura *maniera*. Es evidente que Cervantes no pudo ni quiso escapar a ese ambiente poético en los años que componía *La Galatea*, y así se ve en el recurso, no abusivo, pero tampoco raro (Ynduráin 1983:219) a los consabidos manerismos formales—construcciones paralelísticas, plurimembraciones, correlaciones—que explotan e intensifican los habituales juegos de opósitos y las tópicas redes de imágenes; acaso como nota más personal, llama la atención el reforzamiento de la rima con otra rima en los dos versos finales de la estancia de canción, un recur-

so que todavía empleará en la famosa *desesperada* de Grisóstomo (nota 217 del libro IV).⁹³

Una prueba más de este tratamiento del petrarquismo como *maniera* poética la encontramos justamente en la incorporación al repertorio lírico de *La Galatea* de una estrofa, la octava, que era ajena al sistema poético petrarquista y al mismo tiempo especialmente idónea para los artificios poéticos antes señalados, como Cervantes no se priva de mostrar ya en el poema inicial del libro. Ausente también de la *Arkadia*, la integración de la octava épica en el módulo pastoril se debe a Garcilaso, quien, en su Égloga III, aprovechó la dimensión narrativa de la estrofa aplicándola a las estampas mitológicas de su poema (que no dejan de ser una versión abreviada del *epitium*), al tiempo que la aclimataba a la más depurada poesía pastoril, canto anebeo incluido. Que Cervantes tenía interés en aprovechar todas las posibilidades de la octava queda claro, como decíamos, desde el arranque del libro, confiado, no al habitual cronotopo narrativo de inicio, sino a las cuatro octavas de tono lírico y de notable convergadura estilística que canta Elicio.⁹⁴ Pero a lo largo de la obra se comprobaba, igualmente, que la octava se va señalando como una forma dotada de especial permeabilidad a las injerencias argumentales del código narrativo, hasta el punto de que el contexto narrativo de acogida llega a remodelar tanto el desarrollo interno del poema como su registro expresivo (lírico) y, por consiguiente, el propio mensaje que el inserto poético está llamado a comunicar: «la narración se inmiscuye dentro del cauce lírico, otorgándole un marco referencial imprescindible para su interpretación» (Trabado Cabado 2000:422).

Otra prueba de voluntad experimental la tenemos en que Cervantes escogió la octava para el epítalamo del libro III, con motivo de la boda de Daranio y Silventa. Considérese que Gil Polo ha-

⁹³ Una síntesis de la peculiar posición de Cervantes poeta ofrece Ruiz Pérez [2011: 26]: «en tierra de nadie, la escritura cervantina no encontró la fórmula para abandonar del todo la herencia garcilasiana, sin acabar de encontrar una senda homológica a la gongorina: es decir, a medio camino de la trayectoria que llevaba la gran poesía del XVI hacia las transformaciones propias de los inicios del siglo siguiente». Sobre el petrarquismo cervantino, véase Manero Sorolla [1991].

⁹⁴ En la canción de Lisandro «Oh alma venturosa», por ejemplo, se hallan tres de las palabras-rima que caracterizan la sextina. Pero son muchas más las correspondencias con otros cantos. El sustrato bombiano de la sextina cervantina fue señalado por Allen [1976-1977].

⁹⁴ Es evidente que Cervantes está ahí reafirmando en su propósito, expresado en el prólogo, de dignificar la poesía española, dotándola del grado de refinamiento y elaboración que requería una estrofa que en la Italia del momento pasaba por ser la de mayor prestigio.

bía empleado la canción en estancias para el epitalamio de Arsileo, en el libro IV de su *Diana enamorada*, y que, en general, este autor se había mantenido muy fiel a la convención epitalámica tradicional. Cervantes, en cambio, confía dicho canto al pastor desamorado Lenio, personaje ya de por sí poco adecuado a la circunstancia, y que además, como apunta Trambaioli [1994], se distingue entre la compañía de personajes de *La Galatea* por su natural socarrón y su malicia burlesca. Sus contrapuntos verbales a los discursos serios y a las sentencias de los demás pastores tienen el efecto indirecto de provocar la devaluación de aquellos contenidos: «se ríe de los topoi mas trillados de la pastoril», resultando así «un personaje insólito, que sale con desentado del canon pastoril». ⁹⁵ Pero sobre todo, en este caso en concreto, Lenio realiza una ruptura de la convención epitalámica, puesto que en lugar de cerrar su canto con la petición de una felicidad duradera para los esposos, se desvía hacia la expresión de un deseo, en sustancia una *reprobatio*, de que el matrimonio no caiga víctima de los celos y sus consecuencias. Las octavas de Lenio, en fin, «miran la esencia constitutiva del epitalamio hasta constituir «un contrapunto con la boda de Silveria y Daranio» (Trabado Cabado 2000:431). ⁹⁶

La octava, finalmente, despliega en *La Galatea* otra de sus potencialidades: la de servir de cauce a la poesía encomiástica, y esto ocurre en un lugar clave de la novela cervantina, el mencionado *Canto de Callope* del libro VI, en cuyas ciento once estrofas reciben homenaje un centenar de poetas españoles y del Nuevo Mundo, todos vivos. ⁹⁷

Pero antes de abordar esa composición resulta obligado recordar que la misma va hermanada en el libro VI, como formando

⁹⁵ Aclara la estrofa al respecto: «Sin ser un proto-gracioso o ni mucho menos un bobo rústico, presenta un parentesco con el "pastor fino" del teatro buclíco renacentista» (Trambaioli 1994:30).

⁹⁶ Distinta es la configuración, en cambio, de la otra serie de octavas cantadas por Lenio en el libro VI y que dan cuenta de su caída en las redes del amor, según patrones muy cercanos a unos versos de Garcilaso. Acerca del "anti-epitalamio" irónico del libro III véanse Solé Lelis [1980:69-93] y Deveny [1986:81-99].

⁹⁷ Salvo el amigo Pedro Lainez, recién fallecido cuando se publicó el libro: El nombre de Callope significa 'bella voz', lo que la pone en relación con la esencia misma de la poesía y de la elocuencia, particularmente la poesía épica, como señalan Johnson [1976] y Ruiz Pérez [2010]. Según López Estrada y López García-Berdy [1993:559], el hecho de que Cervantes presente a Callope como niña (término que el autor utiliza muy raramente) es «indicio de la voluntad del escritor para humanizar el que escribía».

un díptico, con otra: la elegía fúnebre, en tercetos, cantada a cuarento voces por Tirsi, Damián, Elicio y Lauso para honrar la memoria de Meliso, trasunto del poeta, diplomático y militar don Diego Hurtado de Mendoza, fallecido casi una década antes, en 1575. ⁹⁸ El poema, que cuenta con antecedentes ilustres tanto en la antigüedad clásica como en la buclíca más reciente (señaladamente, Sannazar; véase la nota 40 del libro VI), contiene en esencia los componentes habituales del género, esto es, el *placitus* combinado con la *commendatio animae* del difunto, y sigue la *dispositio* del discurso retórico susorrio con sus partes (*exordium, narratio, petitio*), para luego enhebrarse con otros moldes retóricos, especialmente el de la epístola moral, contaminación favorecida porque ambos géneros comparten la andadura métrica del terceto.

Decíamos, pues, que el canto en honor de Meliso y el de Callope en honor de los poetas españoles se encuadran en dos rituales colectivos celebrados según un *modus poetandi* enfocado a conseguir la máxima elevación espiritual de los participantes. Y en este empeño corresponde un papel importante a la localización, como se desprende de la especial relevancia que tiene en toda esta parte de *La Galatea* la descripción del paisaje como *locus* sublimado en la escala de la perfección natural. De un lado, los restos de Meliso descansan en el Valle de los Cipreses, una «isla de la inmortalidad» (Finiello 1987), ⁹⁹ cuya magnífica descripción, según el módulo re-

⁹⁸ Meliso es el nombre que el propio Diego Hurtado de Mendoza, autor del *Cancionero a Marfisa* (1537-1549), había dado al protagonista de una égloga suya. La elegía reserva una primera secuencia a la rememoración de sus tareas políticas, para luego pasar a celebrar su actividad como poeta. Es decir, que antes se consagra al hombre virtuoso, el de la historia, y luego al amante casto, el de la ficción poética, aunque no falta quien motive su consagración por razones religiosas, reconociendo en don Diego, autor de la *Guerra de Granada*, un modelo de poeta de la cristiandad (Finiello 2008:76). La identificación de Meliso con Hurtado contribuye al estatuto de *La Galatea* en tanto que *román à clef*, que se alimenta de un intrincado sistema de identificaciones de las figuras reales que aparecen debajo del disfraz pastoril (Stagg 1972). Casi todas ellas identificadas por la crítica, se agrupan sustancialmente en dos categorías distintas: la de los políticos (Felipe II, don Juan de Austria, Mateo Vázquez de Lecea), y la de los poetas (Figueras y Lainez como Tirsi y Damián, o el propio Cervantes como Lauso).

⁹⁹ Y también Egido [1994:64-65]. Hay en todo caso que considerar este inserto como una huella de la supervivencia en la novela pastoril del templo de la Fama medieval, cuya variante corriente es la visión de lugares del ultramundo (*descensus ad inferos*, Campos Eliseos, etc.).

tórico de la *topothesia*, ha sido puesta en relación con el bosque sagrado que aparece en la prosa X de la *Arcadia* y también con la *Vallée d'Elle* Donne en la conclusión de la jornada VI del *Demerón* (para más detalles, véase la nota 28 del libro VI).¹⁰⁰ De otro, los pastores acceden al Valle recorriendo las riberas del río Tajo, descrita entonces como ámbito en el que la naturaleza y el arte se alían para generar una «tercia natura», integradora y superadora de sus dos componentes.¹⁰¹ Tanto la realización del ritual fúnebre, dirigido por el viejo Telesio, con artificios dignos de un montaje cinematográfico, como la aparición de Caliope, en plena noche, con el concurso de un viento repentino y el acompañamiento de un apabullante aparato ígneo, representan, en *La Galatea*, la alternativa a lo maravilloso de corte sobrenatural (ahí están las críticas cervantinas a los filtros mágicos de Felicia): Cervantes orienta lo maravilloso hacia una opción más moderada de lo «extraordinario», lo extraño e inusitado, guardándose de lo que excede inexplicablemente los términos de la naturaleza y, más aún, de lo nigromántico. En todo caso, la adopción de estas soluciones están condicionadas por los fines perseguidos: como bien apunta Montero [2013:90], «esos dos rituales desembocan finalmente en un episodio de carácter maravilloso, que no tiene por fin resolver los conflictos que se dan en el plano humano—eso ya no lo admite Cervantes—, pero sí cumplir una función pedagógica y de cohesión social en torno a la idea de la Poesía como máxima expresión del espíritu de la nación española».¹⁰²

¹⁰⁰ Damiani [2011b:99–107] ofrece un esmerado estudio de la solemne liturgia celebrada en el Valle: según el estudioso «el Valle de los Cipreses contiene tres elementos básicos del paraíso según se reflejan en la primitiva iconografía medieval: el jardín lozano, el descanso sepulcral y la celebración escarológica», elementos que contribuyen a «un clima de fe y esperanza en la vida futura, por una decidida intención de acentuar los aspectos menos odiosos de la muerte. Ese cambio en la conclusión de la novela es bien significativo dentro de su conjunto didáctico» (p. 105).

¹⁰¹ Dicha descripción está moldeada sobre una fuente identificada en esta edición: una carta de Jacopo Bonifacio a Plinio Tomacelli (véase la nota 5 del libro VI). Lo que no impide a Cervantes incorporar también algunas notas provenientes de la descripción del Tajo a su paso por Toledo en la *Égloga* III de Garcilaso (nota 23 del libro VI).

¹⁰² Esta idea se integra en una lectura que reconoce unas finalidades pedagógico-sociológicas para el conjunto de *La Galatea*. Según Hernández Pecorro [2006:127], en efecto, la pastoral cervantina funciona como «un paradigma idealizado de civilización», es decir, que el lector encuentra, sobre todo en los poemas

Tras el elogio fúnebre a Meliso, viene, por tanto, el consagrado al cenar de poetas vivos que, como Hurtado de Mendoza, se han ganado el derecho a la inmortalidad en virtud del ejercicio literario (la «¡jamás como debe alabada ciencia de la Poesía!»). Pero con una diferencia importante: a estos se les nombra ya por su identidad verdadera, lo que implica la irrupción definitiva de la realidad histórica dentro de la ficción arcádica.

La digresión poética va precedida por una breve introducción en prosa, en la que la misma Caliope condensa en una breve «historia de la literatura» (A. Bleca 2001) los nombres de los poetas más destacados, tanto antiguos (Homero, Virgilio, Ennio, Catulo, Propertio) como modernos, éstos repartidos entre los italianos (Dante, Petrarca, Ariosto) y los españoles (Garcilaso, Castillejo, Torres Naharro, Aldana y Acuña). Tras este preámbulo relativo a aquellos ingenios cuyo espíritu «por la región eterna se pasara», la musa todavía se para a explicar que irá mencionando a los ingenios vivos conforme a una ordenación espontánea («como se me vienen a la memoria») y que no determina orden de prelación alguno—tarea que, en todo caso, queda a cargo de los lectores. Lo que no dice la musa, sin embargo, es que su canto sí consta de un preciso y único criterio de agrupación: el geográfico, que con toda naturalidad procede de la propia convención bucólica, y que abarca las riberas de los ríos nacionales, pero también los domínios del Nuevo Mundo.¹⁰³ Más señaladamente, es a partir de la estrofa undécima («Del claro Tajo la ribera hermosa...») cuando se jalonan las menciones sobre la base hidrográfica: ribera del Tajo, del Betis, del Dauro, del Pisuerga, del Tormes, del Ebro, del Tura; antes, en efecto, se reseña un grupo de poetas-soldados que no compartan adscripción geográfica, pero sí la *virtus* heroica y las *litterae*. Se trata de una abertura que tematiza el arquetipo garcilasiano—«tomando ora la espada, ora la pluma»—y que cuadra bien con la idea, expresada en el prólogo de la obra, de presentar la actividad literaria en términos de «un ejercicio cuasi marcial»

cantados por los pastores, un catálogo de modelos de comportamiento disponibles para que, como en un espejo, aprenda a integrarse en la comunidad civil.

¹⁰³ El recuerdo de poetas que habitan la región «amártaica», una docena, guarda relación seguramente con el interés que tenía el autor en granjear un cargo en los territorios americanos, como se manifestará en 1590 con la solicitud de autorización para cruzar el océano.

(Gaylord 2002:107).¹⁰⁴ Así se entiende, en fin, la elección de Callope, «Musa que tradicionalmente patrocina la poesía heroica, como ornamento de una obra que trata del amor entre gentes del campo», elección que venía, además, reforzada por el hecho de que el género del encomio estaba por tradición consagrado al poema épico, «en el que la digresión celebrativa se instituye como un tópicos infaltable que con el desarrollo de la épica culta renacentista se orienta de manera cada vez más marcada al elogio de poetas» (Ruiz Pérez 2010b:415).¹⁰⁵ En consonancia con esto, el *Canto* va mencionando a los más destacados representantes del verso heroico peninsular —Ercilla, Rufo, Virués—, y junto a ellos un elenco de autores en el que conviven, es verdad, poetas que hoy seguimos teniendo por tales (y están prácticamente todos los importantes, salvo el misterioso Francisco de la Torre) junto con hombres de ley, médicos o matemáticos, hasta alcanzar un total de cuarenta y dos ingenios ajenos a la carrera literaria.¹⁰⁶ El buen ojo crítico de Cervantes —no exento acaso de socarrona ironía en algún momento (Ruiz Pérez 2010b:422)— se demuestra en numerosos pasajes del poema, pero queda perfectamente ilustrado en la calorosa acogida que otorga a los que serán bien pronto los huéspedes más ilustres de esta *House of Fame*: Luis de Góngora y Lope de Vega. El lugar más privilegiado, sin embargo, queda reservado para dos poetas amigos, cuyos nombres cierran mano a mano la nómina en el parado final: «¡Tal es Lainez, tal es Figueroa, / dignos de eterna e incesable loa».

Esta retórica de la amistad —que en el caso de Lainez y Figueroa no se limita, como se sabe, al *Canto de Callope*— remite a un tópico

¹⁰⁴ Idea que, según la estudiosa, es aquí como un germen que se desarrolla luego en el famoso debate entre las armas y las letras del *Quijote*, del que este canto sería un subso. También Johnson [1976:23-43] subraya esta exaltación en la obra de la relación entre las armas y las letras, y la pone en relación con la adopción de la violencia por parte de los pastores como medio de solucionar los conflictos.

¹⁰⁵ Para los modelos de panegírico en octavas que la tradición tanto pastoril como épica ofrecía a Cervantes, véase la nota 84 del libro VI. En el caso de la épica, el tránsito desde el elogio de personajes de relieve social, practicado por Ariosto en el *Orlando furioso*, al de los poetas lo lleva a cabo Jerónimo de Utrera en su traducción del *Itálico* (1549).

¹⁰⁶ Gil-Osle [2009:120] hace notar, a este respecto, que, más allá de la lírica, la producción de los homenajeados es de lo más variopinta: «obras épicas, devotas, morales, místicas, tratados sobre la lengua, sobre el arte epistolar, historiografía, cirugía, arte militar, legislación, esgrima, e, incluso, obras de arqueología». Un saber enciclopédico, por tanto, que rebasa las disciplinas universitarias.

propio de la literatura pastoril y sirve de base a una lectura ética del *Canto*, basada en la valorización de la «hermandad» (Poggioli 1975 y Finello 2008) como principio rector de la academia ficticia que en él se instituye, como reflejo de las academias que empezaban a florecer en la época. Pero a la vez, es indudable que la relación del *Canto* con esos consorcios sociales elitistas, núcleos de una república literaria en ciernes, obedece a la aspiración cervantina de integrarse en ellos con su obra primeriza. Todo ello como parte de una estrategia de promoción personal (Gil Osle 2009 y 2013) y, a la vez, de profesionalización en el campo de las letras por la vía del mecenazgo y la intervención en el mercado editorial (Ruiz Pérez 2010b). De forma complementaria, el *Canto* debe ser leído en paralelo con las fórmulas de sabor nacionalista contenidas en el prólogo, enfocadas a ensalzar la capacidad de la lengua española de alcanzar nuevas metas estéticas e inspiradas quizás por el «ferviente nacionalismo político-literario» de Herrera (Márquez Villanueva 2005 y Ruiz Pérez 2006). Esto hace posible una interpretación ideológica del *Canto*, en el sentido de que «tal celebración se fundamenta en la idea renacentista de que la poesía representa la quintesencia de la cultura y que, por eso mismo, en ella se cifra la dignidad de la lengua y de la nación» (Montero 2013:104-105).¹⁰⁷ Fernández-Cañadas de Greenwood sintetiza con fórmula muy eficaz la apuntada convergencia entre la valoración del arte y la contribución personal del artista a la conquista del prestigio internacional: «los poetas que cultivan el arte se convierten en verdaderos autores, en el sentido latino primigenio: el general que gana nuevas tierras para su país» [1983:181]. Por si alguien no hubiese captado esta serie de ideas, el sabio Telesio las resume y subraya cuando concluye el *Canto*:

¹⁰⁷ Tesis comparada por Gil-Osle [2009 y 2013]. En cambio, Gaylor Randel [1982:268] estima la intervención de Callope como una reflexión metapoética en la que se denuncia los límites del arte que ella misma simboliza. La musa «gesta muchas de las más de cien octavas en lamentar *su propia incapacidad*», a través de versos como «no podrá la ruda lengua mía / ... / hallar alguno así cual le deseo / para loar lo que en ti siento y veo», etc.; de este modo, no hace sino tematizar su frustración e impotencia por no poder expresar «la esencia» del mensaje. Tanto es así que, inmediatamente después de finalizado el *Canto*, se hace preciso el discurso en prosa de Telesio para afianzar el elogio de los poetas nacionales. Esta tesis entra en contraste con lo defendido por Fernández-Cañadas de Greenwood, quien mantiene que la función del pastor poeta en *La Galatea* es la del *vates*: «considerado como quien guarda la clave del acto comunicativo» [1983:178-186].

Y no penséis que es pequeño el gusto que he recibido en saber por tan verdadera relación cuán grande es el número de los divinos ingenios que en nuestra España hoy viven, porque siempre ha estado y está en opinión de todas las naciones extranjeras que no son muchos, sino pocos, los espíritus que en la ciencia de la poesía en ella muestran que le tienen levantado, siendo tan al revés como se parece, pues cada uno de los que la ninfá ha nombrado al más agudo extranjero se aventaja, y darían claras muestras dello, si en esta nuestra España se estimase en tanto la poesía como en otras provincias se estima (libro VI, p. 396).

En este contexto cobra sentido el notorio garcilasismo de la obra, perceptible ya desde la elección de las riberas del Tajo como *locus* de la acción, junto con la de Galatea y Elicio (en claro eco de la pareja Galatea/Salicio) como protagonistas. Hasta tal punto es así, que se ha podido interpretar que Galatea, «musa inspiradora de los pastores / poetas del Tajo» personifique «la excelencia alcanzada por la poesía castellana tras las huellas de Garcilaso» (Montero 2013:104). Esta idea, ya formulada por Johnson [1976], le ha servido a A. Rey [2000] para profundizar en la lectura en clave de la obra desde una perspectiva más comprometida con las contingencias histórico-políticas del momento; concretamente, percibe el estudivo diversos indicios de una toma de postura en relación con una cuestión candente en la época: la anexión de Portugal y el miedo a que, en virtud de ella, toda la acción política de la corona se pudiera descentrar hacia occidente. Según esta lectura, el garcilasismo que se desprende de *La Galatea* está hábilmente enfocado a que el lector termine leyendo el texto en continuidad ideológica con la obra del toledano. Cervantes, de hecho, estaría tratando de establecer una ósmosis entre el paradigmático contexto simbolizado por el río Tajo con sus habitantes y «la buélica del Henares», fusión destinada a exaltar un enclave socio-político (Galatea representa a Castilla), de la misma manera que Garcilaso se propuso vincular el *locus* toledano con los esplendores de la casa de Alba, y por extensión del imperio de Carlos V.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Esta lectura en clave alegórico-política, que se ampara en los antecedentes literarios de Virgilio y Sanazaro, había sido apuntada por Castro [1948] y Meregalli [1992], para más tarde ser reforzada por Montero Reguera [2002], desde la perspectiva de la aversión de Cervantes hacia Felipe II. En este contexto, cobra pleno sentido la exaltación en *La Galatea* de Diego Hurtado de Mendoza, quien, tras ser

Todo lo apuntado hasta aquí acerca de la incidencia de la realidad—sea marcadamente histórica o meramente circunstancial y cotidiana—sobre el proyecto y realización material de *La Galatea*, acaba poniendo en entredicho el estatuto idealista de la obra. Ya lo había intuido agudamente Avalle-Arce [1975a:242] al señalar ese «curioso movimiento pendular que deja pocos aspectos de la realidad novelable con una presentación única». Como se ha visto, la circunstancia histórica invade continuamente el espacio pastoril, tanto en términos físicos como ideológicos, generando tensión y volviendo sumamente problemática la relación entre el texto, el género y los principios que deberían regularlos. «La vida triunfa... sobre la teoría» (Avalle-Arce 1975a:245); en *La Galatea*, los pastores de las riberas del Tajo y sus convecinos ya no son capaces de reconocer qué normas son las que rigen su destino, si las de la convención codificada o las de la realidad circundante. Están dispuestos a recibir desde fuera las reglas de comportamiento y, sin embargo, reclaman libertad; escindidos entre la fuerza de sus pulsiones y el ideal que aspiran a encarnar, desean la perfección y, sin embargo, la vida les quita los medios para alcanzarla.

«ENSEÑOREARSE DEL ARTIFICIO DE LA ELOCUCIÓN»

Hasta aquí ha quedado al margen del análisis un aspecto nada secundario: el de los cauces lingüísticos en los que se expresa, estilística y retóricamente, la materia pastoril y amorosa que constituye el núcleo mismo de *La Galatea*. En este sentido, hay consenso general en que cierto grado de retoricidad es propio del curso ordinario de la prosa pastoril, y que en el caso de Cervantes ese grado se incrementa cuando los pastores amantes se ponen a teorizar sobre el amor. Certo es que en los discursos filográficos de *La Galatea* gravitan los hipotextos doctrinales que les sirven de apoyo, pero justamente dicha imitación, con lo que conlleva de intensificación, permite percibir con mayor nitidez el sustrato estilístico de la obra y su fundamentación en modelos consagrados desde la

embajador de Carlos V en Venecia y disfrutar de la benevolencia y aprecio «del gran pastor del ancho pueblo hispano», se había convertido en «figura controvertida en los primeros años de Felipe II, pues se había mostrado crítico con ciertas decisiones tomadas por el rey» (Montero Reguera 2002:337).

antigüedad: «En todas estas locuciones, desde las de Tirsi y Lenio hasta la de Marcella, es perceptible una elaborada construcción retórica: son discursos ciceronianos que, a pesar de su "oralismo residual", hacen pensar más en las narraciones de la antigüedad y del Medievo que en el genuino toma y daca propio del diálogo platónico y de la novela moderna» (Rivers 1985:12). Una apreciación que, con matizaciones, podemos extender hasta la valoración del curso prosístico de *La Galatea* en su conjunto, y ponerla en relación con la teoría literaria de la época. Chevalier [2005:1025] recuerda al respecto que es justamente la materia amorosa lo que propicia el nivelamiento de los pastores con los galanes cortesanos de otras tipologías narrativas, con los que aquellos comparten la «retórica petrarquizante». Idea en la que incide asimismo Riley [1966:215] al señalar que la novela pastoril plantea, en general, el problema de que «sus personajes son "discretos cortesanos" que aparecen disfrazados de "rústicos pastores"».

Ya sabemos que Cervantes se hace cargo de solventar esta paradoja encarando la cuestión en el prólogo a los discretos lectores, en un doble nivel. En efecto, previene la posible acusación de haber utilizado un estilo demasiado elevado para su égloga (de paso, aprovecha la cuestión para emparejarse nada menos que con el mismísimo Virgilio) manteniendo que:

no temeré mucho que alguno condene haber mezcando razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza. Mas, advirtiendo, como en el discurso de la obra alguna vez se hace, que muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el hábito, queda llana esta objeción (Prólogo, p. 16).¹⁰⁹

Además de anticipar la naturaleza posita de algunos de sus pastores, Cervantes fija, pocas líneas antes, en el mismo prólogo, un breve decálogo de normas expresivas —un ideal de estilo— adecuado a la literatura pastoril en lengua castellana. Este ideal se cifra en la consecución del «artificio de la elocuencia» por parte de

todo poeta que en el futuro quiera tratar de «empresas más altas y de mayor importancia» (esto es, elevar el castellano a la épica y a la Historia); mientras, el ejercicio de la poesía (pastoril) debe permitirle alcanzar ciertas cualidades («facilidad y dulzura», «gravedad y elocuencia») necesarias para mostrar los «conceptos agudos, graves, sutiles y levantados» conaturales al genio español. Huelga decir que, en su elaboración estética, Cervantes está inspirándose en las conocidas palabras de Herrera acerca del género bucólico,¹¹⁰ algo que no deja de sorprender, puesto que, como se sabe, si en la *elocutio* de su *égloga* el alcañino tuvo más o menos en cuenta las prescripciones del comentarista de Garcilaso, por lo que hace a la *inventio*, en cambio, hizo caso omiso de la restricción temática a «las cosas y obras de los pastores» (Rhodes 1986).

De manera que Cervantes fija en unas pocas líneas los hitos de su *ars* expresiva para los que quieran seguir su ejemplo en la fecundación de este «campo fértil» que es la lengua literaria castellana. Esta libertad de dar recetas se explica en parte porque, a lo largo del siglo XV, la teoría de los estilos había perdido notablemente su capacidad de reglamentación, hasta el punto que los propios autores de poéticas «se vieron obligados a moderar sus preceptos, estableciendo toda clase de excepciones» (Riley 1966:213). En el caso de la materia bucólica, en concreto, el estilo *humilis* prescrito en la Antigüedad para las églogas de Virgilio, ya se había visto sustituido por el estilo mixto o medio en la *Aradia* de Sannazarro, de manera que Cervantes no tuvo más que colocarse en esa estela de una expresividad sencilla y natural, a la vez que elegante; inevitablemente artificial por los requerimientos de su función oratoria, y sin embargo refractaria a los aderezos de un *ornatus* excesivamente recargado. Ciertamente, en esto le sirvió de ejemplo Montemayor, quien ya había asimilado en su prosa algunos rasgos de Sannazarro, como la anteposición del adjetivo, casi siempre en función de epíteto, o el uso de paralelismos y similitudencias en la

¹⁰⁹ Asimismo, aprovechará el autor el curso de la obra para que Teolinda avise a sus amigos de que Tirsi y Damián son pastores dotados de un saber que «pasa tan adelante que lo escondido del cielo y lo no sabido de la tierra por términos y modos concertados enseñan y disputan» (p. 92).

¹¹⁰ «la dición es simple, elegante; los sentimientos afectuosos y suaves; las palabras saben al campo y a la rusticidad de la aldea; pero no sin gracia, no con profunda ignorancia y vejez; porque se tiembla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo» (*Anotaciones*, p. 407). En cuanto a la materia, recordaba Herrera pocas líneas antes que los amores de los pastores fueran «simples y sin dabo, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; compenencias de rivales, pero sin muerte y sangre» (íbidem).

construcción de la frase. Valga como respaldo de ello la apreciación del cura, quien, en *Quijote*, I, 6, dirá de *La Diana*: «quedese en hora buena la prosa».

Las bases para el estudio de la lengua de *La Galatea* las sentó López Estrada [1948:121-153], quien atiende, entre otras cosas, a las figuras retóricas recurrentes en la obra y establece la progenie de su *arsus* prosístico en el módulo retórico ciceroniano —el evocado arriba por Rivers—, con la mediación, sin embargo, de algunos eslabones italianos, como Boccaccio o el *Dialogo d' Ginochi* de Giovanni Bargagli (1572), por lo que concierne al componente histórico o teatral de la dicción.¹¹ Como legado más evidente del *imitatus* ciceroniano cabe mencionar la capacidad cervantina de generar ritmo en la prosa, más allá de la propia articulación de las estructuras sintácticas: un «incedere leggiadro, armonicamente ritmato» que persigue una suprema armonía, la que reside en el «coro del creato», según el más refinado espíritu neoplatónico (Cinti 1968:15-16). En palabras de Ynduráin [1985:234]: «Un ritmo no casual sino con marcas y reiteraciones, o una tonalidad sentimental requintada» que la hacen merecedora de «la calificación de prosa poética, lírica».

El clasicismo de Cervantes también se echa de ver en la formación oracional por su tendencia a desplazar el verbo al final de la oración, al empleo del hipérbaton, incluso en formas violentas, y en general, por una incontestable inclinación hacia la ampliación, conseguida por medio de las construcciones bimbembres y trimembres —que muchas veces incorporan anátesis de marca petrarquista—; la interpolación de refranes y sentencias, o la mencionada anteposición del adjetivo al sustantivo, recursos que, lo repetimos, están ya presentes en la *Arcadia*, aunque las raíces son ciceronianas. Comparado con el estilo de otros prosistas anteriores, la sintaxis de Cervantes aparece indudablemente más compleja y artificial, en virtud de su abundante recurso a la hipotaxis, y sin embargo resulta también más rica, más armoniosa, más expresiva y más viva —y a esto contribuye el anacoluto—, puesto que,

siempre en consonancia con el modelo ciceroniano, procura lograr la *concinmitas* mediante la simetría de todos los constituyentes. Este empeño cervantino por alcanzar un «periodare» (Cinti), si más extenso también más compacto y equilibrado, constituye, como apuntábamos antes, otra marca del platonismo cervantino, al tiempo que se presenta como rasgo inherente al estilo pastoril: «Objetivo y centro, el orden, oculto bajo el caos y el torbellino, puede alcanzarse mediante el uso adecuado de *euphemy*, *decorum*, *discretio*. La búsqueda de la coherencia en un mundo que se presenta corrupto o decadente es una innovación neoplatónica a la que se adhirió fervientemente la estética pastoril» (Fernández-Cañadas de Greenwood 1983:92).

Ahora bien, la página retórica que cubre el texto no está reñida con la variedad y la viveza. Así, en el nivel léxico, al lado de los pre-*visibles* latinismos, aparecen de vez en cuando calcos del italiano (que a veces se extienden a cláusulas enteras), o también tecnicismos, sobre todo cuando otras realidades distintas del ámbito pastoril irrumpen en el texto (piénsese, por ejemplo, en los términos del lenguaje marítimo que jalonan las aventuras por mar de Timbrio y que son indudables reminiscencias personales del autor); mientras que el ineludible campo semántico pastoril da cabida, muchas veces confundiéndonos, tanto a voces procedentes de la convención literaria elevada como a otras procedentes de la realidad rústica, que remiten a las prácticas cotidianas de la vida del campo. En la misma dirección apunta el empeño cervantino por diferenciar el estilo según el enunciador: el registro discursivo, particularmente en los diálogos, se desliza hacia el tono coloquial, en bastantes casos incluso en los poemas. Pero también la lengua varía según los objetos del discurso. Así, Damiani [1985] da cuenta de las fórmulas retóricas a las que acude el autor cuando de abordar la muerte se trata; simultáneamente, aumenta el formalismo retórico a la hora de describir, exaltándolos, los paisajes o la belleza de la amada.¹² De manera que Cervantes, movido por el afán de generar una prosa que pueda codearse con el verso al que da acogida, logra, en

¹¹ Para una profundización de los aspectos de la lengua de Cervantes, son de obligatoria consulta los clásicos estudios de Hatzefeld [1949], Rosenblat [1971], Spitzer [1955] y, para *La Galatea*, Nánuez [1932 y 1957]. Para el ciceronianismo cervantino, además de los mencionados estudios de López Estrada [1948 y 1990], valga la clásica referencia a Menéndez Pelayo [1920].

¹² Esto último entra en realidad dentro de la convención lingüística general de lo pastoril, puesto que en este tipo de narraciones siempre se enfatizan las dificultades de describir con términos ordinarios objetos o sujetos que se consideraran especiales, para ellos «la retórica pastoral es el cauce elegido» (Fernández-Cañadas de Greenwood 1983:71).

efecto, apoderarse del «artificio de la elocuencia» y poner los ci-
mientos de su arte de contar. Y lo hace con un estilo que, en de-
finitiva, está al servicio de la propia recepción del texto, ya que
«los libros de pastores son muy apropiados para la lectura en voz
alta, para este paladeo rítmico que es común al verso y a la prosa
del relato» (López Estrada 1990:171). O sea, que esa oralidad na-
tural pero a la vez elegante inscrita en el texto tiene un reflejo en
el propio modo de lectura.

Desde la perspectiva más amplia de la trayectoria literaria del
autor, la valoración del papel que le corresponde a la primitiva cer-
vantina da pie a matizaciones entre los estudiosos. Si para López
Estrada [1990:173] «la prosa artística de *La Galatea* es un preceden-
te del *Quijote*; es una manera a la vez natural y artística, *artificiosa*,
establecida como arte del *auerthen*, otros prefieren marcar la distan-
cia entre esos dos polos de la creación cervantina: que, tras ejer-
citar en el estilo artificioso de la égloga en prosa, Cervantes se
volvió en los años posteriores a *La Galatea* un puritano de la or-
namentación, llegando incluso a renegar de los moderados adere-
zos de su novela. A este respecto, Close [1985:92] llega a mante-
ner que, como «todos los conceptos, figuras e imágenes empleados
por Don Quijote se basan, directa o indirectamente, en paradig-
mas estilísticos que se repiten en *La Galatea*», la consecuencia es
que Cervantes «se ha parodiado a sí mismo». Jauralde [1995:141],
por su parte, percibe en el *Quijote* un «estilo de época», muy in-
fluído por toda la variedad de modalidades y registros expresi-
vos disponibles,¹³ pero que en esencia se mantiene fiel a un ideal
renacentista, todavía de marca erasmiana y anclado en la natura-
lidad expresiva; en consecuencia: «de vuelta de la remiligada pro-
sa pastoril, Cervantes sabe utilizar de ella todo lo que tenía de ar-
tístico, quitándole un tanto de exageración». De ese modo llega a
desprenderse del manierismo de su obra primeriza (la «verborrea
empalagosa» de los pastores, los «remilgamientos del habla afec-
tada») y, aunque sin deshacerse del todo de su natural tendencia a

la ampulosidad, aprende por fin a servirse de ella. Lo había antici-
pado el propio autor cuando ofrecía «para adelante [obras] de más
gusto y mayor artificio».

3. HISTORIA DEL TEXTO

LA EDICIÓN PRÍNCIPE: UN PARTO LENTO

El 22 de febrero de 1584 Cervantes recibió, con la firma del se-
cretario Antonio de Eraso en nombre del rey, licencia y privile-
gio por diez años para publicar *La Galatea* en los reinos de Castilla.
Eso quiere decir que poco antes había presentado al Consejo una
solicitud de impresión, acompañada de una copia en limpio del
libro preparada por un amanuense profesional; en ese escrito, el
autor pudo nombrar a su hijo literario como «Los seis libros de
Galatea», pues así lo llaman los dos documentos que abren y cie-
rran el trámite administrativo de la edición: la aprobación, que fir-
mó Lucas Gracián Danusco el primero de febrero de 1584, y la
tasa, rubricada el 13 de marzo de 1585 por Miguel de Ordanza Za-
vala, escribano del Consejo. Un periplo burocrático y empresarial
que duró, por tanto, unos catorce o quince meses, cuando lo ha-
bitual se situaba en torno a los ocho.

Obtenido el privilegio, Cervantes lo cedió el 14 de junio de
1584 al librero alcalaíno Blas de Robles a cambio de 1.336 reales.¹⁴
A partir de ese momento, la copia del texto, rubricada en cada una
de sus hojas por Ondarza Zavala y acaso con algunas correccio-
nes de última hora añadidas por Cervantes, quedó en manos de
Robles, quien, como legítimo propietario de los derechos de ex-
plotación comercial, se hizo cargo de todo lo relativo a la impre-
sión del libro. La tarea se la encomendó en fecha no determinada

¹³ El trato se concretó en dos protocolos notariales, que dio a conocer Pérez Pastor [1897-1902, II:87-92] y de los que hay reproducción facsímil en Astrana Marín [1951, III:376 y 378]; los transcribe Shwa [1999:127-128]. Sobre la actividad de Robles: Martín Abad [1991, I:144-145] y Morrisse [2002]. Recuérdese que Blas fue el padre de Francisco de Robles, el futuro editor del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*. La suma percibida por Cervantes era más bien elevada: en 1582, Robles pagó quinientos reales por el privilegio de una continuación de *La Diana*, obra del granadino Gabriel Hernández, hoy desconocida; casi treinta años después, su hijo pagó 1.600 reales y veinticuatro libros por las *Novelas ejemplares*.

¹⁴

al pie y destinadas a facilitar la lectura del texto con breves indicaciones interpretativas, históricas o literarias; y otras complementarias, dispuestas al final del texto, que proporcionan los argumentos y las referencias bibliográficas pertinentes. Desde las notas al pie se remite a las complementarias correspondientes mediante un círculo volado [o], y también, aunque de manera ocasional, a las entradas del aparato crítico mediante un cuadrado volado [p]. La anotación se podría calificar, en conjunto, como de amplio espectro, de manera que sirva tanto para el lector avezado –que, ciertamente, podrá ahorrarse una parte de nuestras indicaciones– como para el menos familiarizado con nuestros clásicos. En atención a este último grupo, hemos optado habitualmente por anotar más de una vez determinadas voces o expresiones recurrentes y que se presantan a malentendidos o lecturas apresuradas; es el caso, por ejemplo, de *puesto que* ‘aunque’, o de *otro día* ‘mañana’. Cuando no haya sido así, el lector interesado podrá resolver el problema con la ayuda del índice de notas del volumen. En general, hemos tenido en cuenta la anotación realizada por los editores que nos han precedido y hemos procurado incorporar sus aportaciones en la nuestra.

La bibliografía, finalmente, es el repertorio de las fuentes primarias y secundarias citadas en los lugares del volumen que así lo admittien: el estudio, el aparato crítico y las notas complementarias. El sistema de referencias seguido es el habitual en esta colección.

Unas palabras, antes de concluir, sobre el reparto de tareas en esta edición. Aunque los tres autores hemos contribuido de alguna manera al volumen en todos sus apartados, cada uno ha tenido una o varias parcelas de su responsabilidad. Flavia Gherardi ha redactado el estudio, salvo el epígrafe de «Historia del texto», que es obra de Juan Montero, quien también ha editado el texto y ha llevado a cabo el aparato crítico. La anotación al pie y complementaria la han hecho conjuntamente Juan Montero y Francisco J. Escobar, quien se ha encargado, además, de la bibliografía, del índice de notas y de la revisión general del volumen.

Al lector benévolo sólo nos resta decirle aquello de *Forse altro canterà con miglior plectro*.

Y no nos despediremos sin darle antes las gracias a Isabel Román, colega y amiga en la Universidad de Sevilla, por su atenta revisión del texto editado.

Sevilla y Nápoles, julio de 2014

3. Historia del texto	
La edición príncipe: un parto lento	537
La suerte editorial en tiempos de Cervantes (1590-1618)	543
El resurgimiento editorial (1736-1846)	550
De 1863 hasta hoy: bases para la elaboración de un texto crítico	554
4. Esta edición	560
APARATO CRÍTICO	
607	607
NOTAS COMPLEMENTARIAS	
607	607
BIBLIOGRAFÍA	
703	703
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS DE LOS POEMAS INCLUIDOS EN «LA GALATEA»	
755	755
ÍNDICE DE INGENIOS ELOGIADOS EN EL «CANTO DE CALÍOPE»	
758	758
ÍNDICE DE NOTAS	
761	761

ESTUDIO Y ANEXOS	
MIGUEL DE CERVANTES Y «LA GALATEA»	
439	439
447	447
462	462
464	464
471	471
482	482
490	490
502	502
512	512
531	531

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

CON EL PATROCINIO DE



Coordinación editorial: Ignacio Echevarría
Diseño de la sobrecubierta: Winfried Bährle,
con una caligrafía de Keith Adams

Tipografía: Manuel Florensa
Producción: Susanne Werthwein
Texto revisado por el

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles

© de la colección: Real Academia Española, 2014

© de la presente edición: Real Academia Española, 2014

© de la edición, estudio y notas: Juan Montero, Francisco J. Escobar
y Flavia Gherardi, 2014

© Círculo de Lectores, S.A., 2014, por las características de esta edición

© para la edición librería: Galaxia Gutenberg, S.L., 2014

Publicado por:

Círculo de Lectores, S.A.

Travesera de Gracia, 47-49, 08021 Barcelona

www.circulo.es

Galaxia Gutenberg, S.L.

Avenida Diagonal, 361, 1º 1ª A

08037-Barcelona

galaxiagutenberg@galaxiagutenberg.com

www.galaxiagutenberg.com

1 3 5 7 9 1 1 0 8 6 4 2

Primera edición: septiembre 2014

Fotocomposición: Sergi Gòdia

Impresión y encuadernación: Cayfosa (Impresia Ibérica)

Barcelona, 2014. Impreso en España

Depósito Legal: B.17283-2014

ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-6144-8

ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16072-90-3

Nº 39438

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70/93 272 04 45)